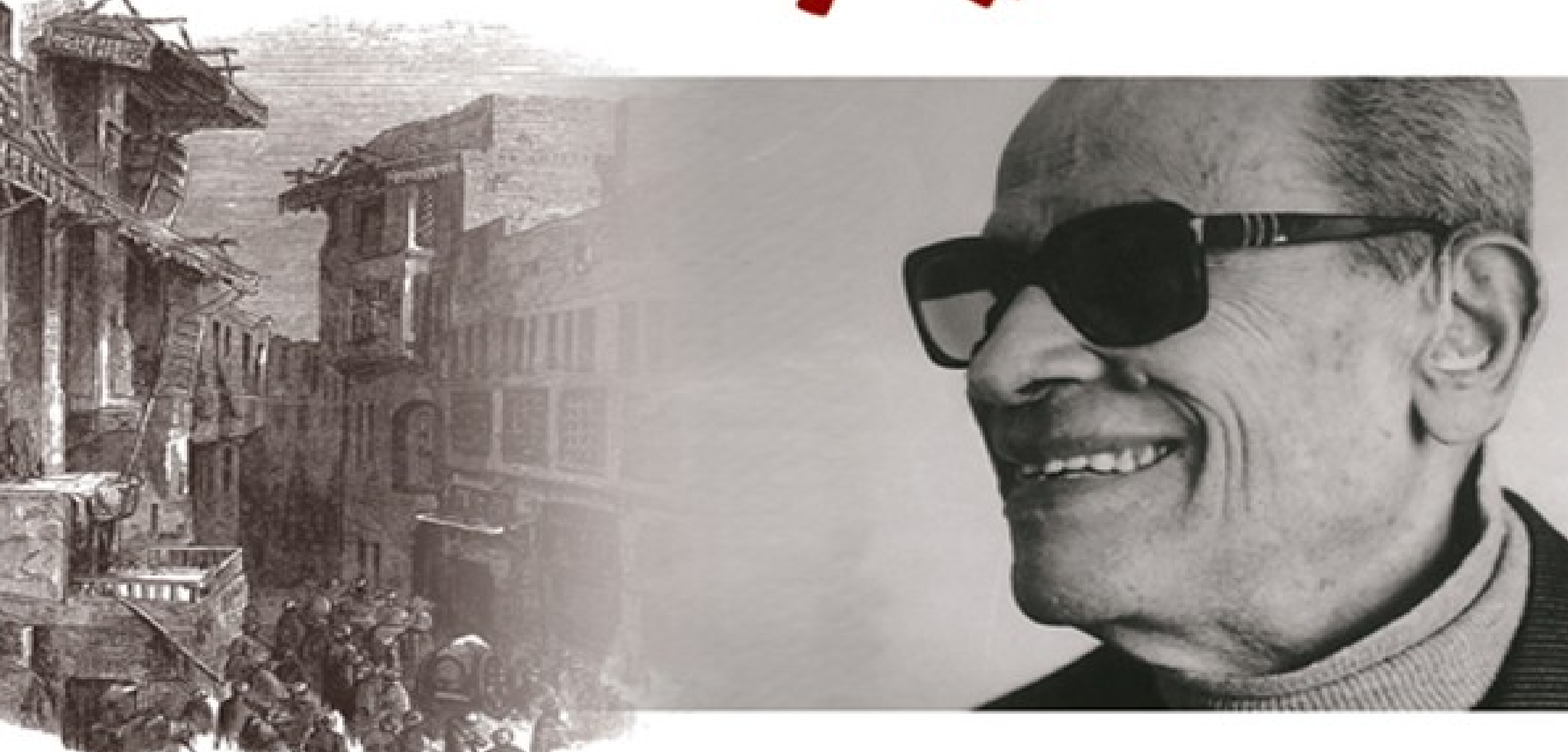
الدار العربية للعلوم - ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف

نجيب محفوظ



من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية

عبد الله خليفة

الطبعة الأولى
1428 هـ – 2007 م

978-614-02-0440-9ISBN:

149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت – هاتف (9611+) 785107
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت – هاتف (9611+) 786233

توطئة – نجيب محفوظ الذي عرفته

كنتُ طالباً صغيراً في السنة السادسة الابتدائية حين رحتُ أقرأ الكتب التي غيّرت مساري، فبعد مجلات الأطفال قفز اسم تشارلس دارون مكتشف نظرية التطور.

هكذا راح زميلي الذي يجاورني في مقعد الدراسة يسخر من اعتقاداتي التاريخية الدينية، وصرت مذهولاً من هذا العالم الثقافي الغريب المريب!

كانت كتب سلامة موسى هي الجسر الذي أوصلني إلى قراءة نظرية التطور، وهو الأمر الذي فتح عيني على أهمية المكتبة العامة، حيث الحشود من الكتب التي لا نستطيع شراءها نحن أبناء الفقراء..

لكنني اندفعتُ للأدب العالمي أكثر من الأدب العربي، كانت الروايات الكبرى لدستويفسكي وجوركي وقصص تشيخوف هي الكتب الأثيرة لديَّ، وبالتالي كانت القراءات النقدية حول أعمالهم، ولم تكن أعمال تولستوي متاحة ولعلها لم تكن موجودة بأحجامها الكبيرة في المكتبة..

رحتُ أنشغل بالعمل الأدبي والفكري معاً، خاصة في المرحلة الإعدادية والثانوية!

ولهذا السبب تراجع تفوقي في الدراسة لحساب التفوق في القراءة الحرة..

أخذ نجيب محفوظ يظهر لي شيئاً فشيئاً عبر أفلام السينما أولاً، وكان يخيّل إليَّ إنه مثل الروائيين والكتّاب العرب الآخرين الذين لم أكن متحمّساً لقراءتهم مثل إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وأعمال طه حسين القصصية..

إن حديث المجلات عن الروايات التي تُستقى من أعماله حفزتني لقراءتها، فرحتُ أقرأ بعضها وأجد إنها أعمال عادية، حتى انتقلت للدراسة في المعهد العالي للمعلمين ووجدتُ مصادر جديدة تحفر في رواياته بشكل مختلف وكانت موجودة في مكتبة المعهد.

كان أهم من كتب عن نجيب محفوظ في تلك الفترة هو غالي شكري، في كتابه (المنتمي في أدب نجيب محفوظ)، وقد نُشر الكتاب أولاً بشكل حلقات في مجلة كان اسمها (العلوم) في تلك الفترة وتصدر من بيروت، وقد كان توجه غالي شكري هو أن يربط بين نجيب محفوظ وخاله سلامة موسى، ويكشف علاقة التأثر من الروائي للباحث، ونمو أعمال محفوظ وبطريقته التي ينفخ فيها بقوة في هذه الروايات من داخل شخوصها وأحداثها، دون رؤية العلاقة مع الواقع العميق.

بمثل هذه الحلقات رحتُ أتكشف طبيعة الشخوص الروائية المحورية، وبعض جوانب المضمون المتواري المعارض للحقبة الناصرية والذي لم يكن مفهوماً لدينا حينئذ، فنحن نفهم النظام الناصري باعتباره نظاماً يمثّل اشتراكية البرجوازية الصغيرة كما هي المقولات السائدة في تلك الفترة، ومن هنا كنا نعارضه، ونتوقّع أن يكون محفوظاً ماركسياً ومعارضاً لنظام البرجوازية الصغيرة الذي لم يحسم خيار الانتماء للعمال والفلاحين!

لكن لم نجد (محفوظ) ماركسياً، فهو يحنُّ كثيراً لعهد الوفد، ويعتبر البرجوازية النهضوية هي المثال، وكنا نرى ذلك حينئذ باعتباره ارتداداً وتخلفاً، فكيف يغدو مثل هذا الروائي مهماً ومركزياً في دائرة النقد؟!

كانت هذه إشكالية ضخمة وكبيرة لوعينا، وكان المضمون المحفوظي هو نفسه محيراً، فهو يرفرف على الحارات ويعرض معاناة حميدة وعباس في زقاق المدق، واختفاء الأب وضرره على العائلة في (بداية ونهاية) ونرى فيلم (القاهرة ثلاثين) والمكتوب بسيناريو للطفي الخولي، الذي يرأس مجلة (الطليعة) والتي كان شعارها (طريق المناضلين للفكر الثوري المعاصر!)، لكن بطل القاهرة الجديدة المركزي هو إنسان انتهازي يقود على زوجته ويصعد سلالم المجد الحكومي!

وحين قرأنا الرواية وهي كما عنونها محفوظ نفسه بـ (القاهرة الجديدة)، لم نجد ذلك الحجم اليساري الذي أضافه لطفي الخولي في الفيلم، ووجدنا الراوية تتركّز على بطل اللاموقف والذي يكرِّر دائماً كلمة (طظ) كما في لغة الراوية وهي بالعامية (طز)!

ثم راحت الروايات والأفلام تزيد حيرتنا حول نجيب محفوظ، فهو ناقد مستمر للنظام العسكري الوطني وخاصة في رواية مثل (ميرامار) التي يشكل حكايتها من أصوات روائية متعدّدة، منها الماركسي المرتد، والانتهازي، و(الاشتراكي) الحكومي الفاسد، والصحفي العجوز الوفدي، فنقول نجيب محفوظ مع مَن؟ ونتوجّه إلى أن ذلك الصحفي العجوز الوفدي هو صوته الخاص!

لكن جرأته في نقد النظام وعدم انسياقه مع الجوقة المتعدّدة المعزوفات والتي تسّوق للنظام وتنقد أخطاءه لكن باعتبارها أخطاء التجربة الاشتراكية كما كان يفعل محمود أمين العالم ولطفي الخولي وغيرهما! كانت تلك الجرأة تجعلنا نحدس فقط بوجود شيء متميّز عند محفوظ وإنه غير الآخرين..

لم نكن ننتبه إلى مجموعة من الجوانب الفكرية والفنية والسلوكية وهي التي سوف نقرأها على ضوء التطور العام، وعلى ضوء القراءة الجديدة الفاحصة لأعماله.

إن الوعي بظاهرة، أي ظاهرة، هو وعي تاريخي، يتشكل ويتكشّف، عبر فهم العلاقة بين الظاهرة ومجموعة من الحقول، والتي تكشفها سيرورة الزمن، ونجيب محفوظ كظاهرة تحتاج لفهمها إلى فهم ظاهرات أخرى خاصة (البناء الاجتماعي العربي)، وظاهرة (النظام الاشتراكي العالمي والعربي القومي).

لم تكن قراءة المضامين والدلالات لأعماله تنفصل عن قراءة الشكل، فهل كان نجيب محفوظ يتطور في بنيته الروائية؟

كانت كتب مثل كتاب (الشكل في أدب نجيب محفوظ) لنبيل راغب، موضع دراسة بالنسبة لي، حيث يجري فيه تفحُّص دور الوصف والسرد والحوار وبناء الشخوص والمكان، عبر أمثلة محدّدة متصاعدة، توضّح كيف راح الوصف التفصيلي مثلاً يخلي المكان للمحة والومضة، وصار البناء الخارجي للمكان لمحة للدخول إلى الأزمات النفسية والفكرية.

كذلك فإن نقاداً مثل (عبد المحسن بدر) كانوا يزاوجون في عملية النقد بين هذه الأشكال والرؤية، والأستاذ (عبد المحسن بدر) كان يركّز على أن نجيب محفوظ كاتب محافظ ومثالي ديني، ويتتبّع ذلك بأدلّة وبدرس لإنتاجه منذ مقالاته الفلسفية حتى رواياته.

وكنا نقرأ مقالات محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، الذي يدرس جوانب متعدّدة في أعماله، من الشخوص حتى دور السطح، وإلى الجوانب الفلسفية والاجتماعية في تلك الروايات، لكن محمود العالم الناصري الاشتراكي وقتذاك، لم يكن على تماس عميق مع الروائي الوفدي المتحوّل إلى منظر للحرافيش لا من حيث جذوره الليبرالية الهامة ولا من موقفه النقدي العميق والمختلف!

وما كانت مثل هذه الدراسات إلا لتزيدنا حيرةً على حيرتنا!

كانت هزيمة يونيو إحدى الانعطافات السياسية والاجتماعية البالغة الأهمية، التي زلزلت (النظام الاشتراكي العربي)، والتي فسرها اليسار العربي المتقدّم حتى في وعيه بأنها نتيجة أخطاء كبيرة في نظام البرجوازية الصغيرة وتردّده بين اليسار واليمين!

وأصيب محفوظ بصدمة نفسية وفكرية كما تجلّت في أعماله التي أعقبت الهزيمة، مثل (تحت المظلة) والتي قاربت الهذيان، دون أن يكون فيها شكل فني محدّد ومتبلور، وأعقبها بأعمال بين

المسرحية والرواية، هي عبارات عن حوارات غامضة لم أصل إلى أبعادها وقتذاك.

الآن وأنا أستعيد هذه اللحظات أتأملها على ضوء جديد، فنجيب محفوظ الذي ظلّت جذوره الليبرالية تمنعه من التطابق مع النظام العسكري الوطني الشمولي، وجد من موقعه الشعبي الذي اغتنى بالتحليل الفني لمصر خلال نصف قرن، ومن خلال موقعه كمواطن مُهمّش في هذا النظام، إن تضادَه مع هذا النظام ضروري لنمو صدقه الفني، حيث تتناقض الشعارات الضخمة للنظام والدهس اليومي للإنسان العادي، ولدهس الفكر والفن وغياب تلك التعدّدية الثرة الموجودة في النظام الملكي.

ولكن نجيب محفوظ، من جهة أخرى، وقد توقف عن التحليل الفلسفي والنظري عموماً، وهو الذي بدأ به حياته الفكرية كما لاحظ (عبد المحسن بدر)، كان عاجزاً عن معرفة سبب هذا الانهيار، نظراً لعدم درسه منطلقات النظام النظرية والتصدّي لها، وفهم تناقضاتها، كما أن الوقائع السياسية والعسكرية الهائلة المترتبة على الهزيمة، لم تجعل من وعيه الفني قادراً على خلق بناء فني مفهوم.

إن اقتصاره على صنع الصورة عبر خلفية فكرية مبسّطة عموماً، قد تعرض لحساب كبير في تلك الأزمة الوطنية والقومية المتداخلة.

وبسبب هذا التشوّش لكتابة ما بعد الهزيمة فإنني توقعت إن الرجل في حالة من انعدام الوزن الفكري، وأنه يحتاج للحظة سياسية وطنية مغايرة، وبعد ذلك جاء السادات وبدأت مرحلة جديدة مختلفة، فيها جوانب التعدّدية والانفتاح والسلام مع إسرائيل، وكل هذه القضايا أيّدها نجيب محفوظ وأثارت عليه القوى السياسية القومية المتشدّدة.

ولم يتح لي قراءة أعماله بسبب سنوات الاعتقال التي عشتها (1975–1981)، وفي داخل الثمانينيات رحتُ أستعيد هذه الصلة تدريجياً، ورأيتُ أن نجيب محفوظ قد جرت له تغيّرات فنية كبيرة على صعيد الوعي خاصة.

فيلاحظ بأن المرحلة الروائية الشعرية الفلسفية والتي تشمل روايات؛ اللص والكلاب، والطريق، والسمان والخريف، وأولاد حارتنا، قد زالت في جانب كبير من نتاجه، واكتسى بوضوح وبمباشرة في كثير من الأحيان، وعوّض عن غياب تلك الشعرية والضبابية في بعض الأحيان، بتوغل تحليلي واقتراب من الموقف الاشتراكي الديمقراطي أكثر من تلك الليبرالية الوفدية التي ترفرف على نتاجه الواقعي النقدي المنتج في الأربعينيات خاصة.

فمحفوظ الذي ظهر من عباءة سلامة موسى ولويس عوض، من عباءة العلمانية التغريبية الديمقراطية، فصّور الواقع المصري بدون تصوير دينه الأساسي، وهو الإسلام، راح يركّز على تحليل هذا الدين، فظهر ذلك بشكل تصادمي مع أشكاله المقدسة، في رواية (أولاد حارتنا)، بمعنى أنه قام بتجسيد شخوص الأديان المقدسة، فظلت المعالجة فوقية، وصادمة للعادات.

لكن كانت الرواية إعلان انشقاق عن تلك العلمانية المُغربة، ومن هنا بدأت قطيعة لويس عوض له، بمعنى أن محفوظ نظر إلى كون تلك الأديان إنها أرضية مهمة للوعي وللتاريخ، وباعتبارها ثورات في الحارة.

ولكن هنا يوجد شكل تبسيطي، وهو إدغام الأديان ومستوياتها المركبة في (حواديت) كما أن الفعل الذي يجري فيها هو فعل نخبوي عموماً.

ولكن مع كل ذلك كان هذا يمثل انعطافة فنية وفكرية كبيرة، فبدأت النهضوية الديمقراطية العلمانية تغدو ذات جذور إسلامية ومسيحية.. إلخ، وبتوجه شعبي، وهنا نرى أن محفوظ راح يركّز

تحليله على الفكر الديني المحافظ المعيق للتطور التحديثي.

وخطوة أخرى قام بها عبر رواية (ملحمة الحرافيش) فقد تأسلم الواقع الفني، فلم يعد الدين خارج عوالم الشخوص، وصار شكلاً لصراعاتهم كما يفترض نظام تقليدي أن تكون تلك الصراعات، وبالتالي فإن الحديث عن رأسمالية متكاملة أو اشتراكية عربية، كان من قبيل الحلم، أما الواقع الحقيقي المستبصر بعد هزيمة يونيو فقد بدأ يتكشّف.

* * *

أثناء عودتي من ليبيا التي انعقد فيها مؤتمر لاتحاد الكتاب العرب قرأنا خبر حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وقد توجّهت من ليبيا إلى دمشق، وكانت الحوارات صاخبة بين المثقفين حول الجائزة وحول أدب نجيب محفوظ، وكان هناك اتجاهان كلاهما فيه مبالغة، والأول يرى أن الجائزة أعطيت لأسباب سياسية، والآخر يقول بأن نجيب محفوظ يستحقها وإنه أديب فذّ وهو كاتب تقدمي واشتراكي!

وقد سمعتُ الرأي الأخير من الروائي الأردني غالب هلسا، ونحن في بيت للشاعر والسياسي اللبناني حبيب صادق..

أن يكون نجيب محفوظ كاتباً اشتراكياً متعاطفاً مع اليسار، حكم فيه مبالغة، ولعل الجائزة وتأثيرها في الناس العاديين، ومحاولة بعض التقدميين العرب توظيف الحدث، كلها لها علاقة بهذا التقييم..

فرحتُ أكتب كغيري مقالات سريعة عن محفوظ، كانت ترصد أحداثاً وملامح عامة سريعة، ولم تتحوّل إلى دراسة، حتى فكّرت في درس الرواية التاريخية العربية وقرأتُ أعمال نجيب محفوظ التاريخية الثلاث: عبث الأقدار، ورادوبيس، وكفاح طيبة. لقد تحوّلت هذه القراءة إلى درس حقيقي، واستنتجت منها أشياء عدة، وانشغلت بعد ذلك بدرس التاريخ الفكري العربي، والتي تجسّدت في عدة أجزاء باسم (الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية)، وهي الدراسة التي كشفت لي مسألة البنى الاجتماعية العربية وقوانينها، وبالتالي غدت لي الكثير من الأحكام بحاجة إلى المراجعة، ومنها مسائل الاشتراكية والرأسمالية وسيرورة التطور العربي الخاص والعام.

وبعد وفاة نجيب كتبتُ مقالات ظلت بنفس الطابع الشعاري الذي لم يدخل إلى عمق النصوص، ولهذا رحتُ أدرس الروايات بشكل نصي، للوصول إلى استنتاجات عميقة تتجاوز عملية الأحكام الجزئية.

فعندما رحت أدرس روايات (بداية ونهاية) و(اللص والكلاب) و(الطريق) و(ميرامار).. إلخ، قمتُ بعملية تفكيك نصية ودلالية، كشفتُ فيها الكثير من الجوانب، ثم تابعت عملية النقد في الأعمال الفلسفية خاصة، وهي تتويج مسيرته مثل: الشحاذ، وملحمة الحرافيش ورحلة ابن فطومة وغيرها، بحيث تكشف عملية النقد الأبنية الفنية – الفكرية، وهي قراءة لشكل الرواية وكيف يتغيّر ويتطوّر في بحثه عن قوانين الواقع، وهو البحث الذي يؤدّي إلى تراكم يؤثر على النتاجات التالية، لكن علينا أن نعترف بأن محفوظ في أعماله الأخيرة قد كفَّ عن الإضافة، وقد أعطى أفضل ما لديه في رواياته الفلسفية.

لقد جمعتُ أهم تلك الدراسات الأخيرة في كتاب هو هذا الذي بين يديك أيها القارئ.

الفصل الأول – الرواية التاريخية

يعتبر نجيب محفوظ أهم كاتب روائي عربي، بل هو مؤسس هذه الرواية بلا منازع، وقد بدأ نشاطه الفكري – القصصي منذ أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين واستمر في عطائه الخصب بلا توقف.

وتعتبر رواياته التاريخية الثلاث (عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة) من باكورة أعماله الروائية، أو من تجاربه الأولى في تشكيل الرواية العربية، ولكنها تحمل خصائص جديدة وهامة في المعمار الروائي، ستكون هي أحجار الزاوية في بناء الرواية العربية المتنامي بلا توقف.

ولن تكون هذه الروايات التاريخية التي سوف ندرسها هي شوامخه الروائية، بل هي بداياته المبكرة، ومن هنا فإن العديد من الجوانب السلبية سوف تبرز لنا في مجريات التحليل القادم، ومع هذا فهي تمثّل حلقة أساسية في تطور الرواية العربية عامة، والرواية العربية التاريخية خاصة.

إننا سنترك الاستنتاجات الفكرية والنظرية تنبثق من خلال مجرى التحليل.

ويهمّنا الآن أن نقرأ بعض الملاحظات والآراء التي طرحها باحثون حول أعمال نجيب محفوظ التاريخية خاصة، وعمله الروائي بشكل عام.

روايات من التاريخ المصري القديم

يقول الدكتور عبد المحسن بدر عن سياق تطور الرواية العربية:

«وكانت الصعوبات والأشواك التي اعترضت طريق الرواد الأوائل، ومحاولاتهم انتزاع هذه الأشواك، هو ما دفع جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ليصبحوا نسبياً أكثر إحساساً بالواقع وتفهماً له وقرباً منه، وكان هذا الإحساس عاطفياً ورومانسياً في بدايته، فمهّد بذلك لظهور الرواية التاريخية من جديد، غير أننا يجب أن نشير إلى أن الرواية التاريخية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية التاريخية كما ظهرت عند جرجي زيدان والتي كانت تهدف إلى مجرد تعليم التاريخ، كما تختلف عن الرواية التاريخية التي التقينا بها في روايات التسلية والترفيه والتي كانت تستغل التاريخ لمجرد تقديم حكاية مسلية، ذلك لأنها كانت تعبيراً عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل، وانقسمت الرواية التاريخية على شعبتين: تستلهم إحداهما التاريخ الفرعوني ويمثّلها محفوظ وعادل كامل في بواكير إنتاجهما مثل (رادوبيس) و(كفاح طيبة) و(ملك من شعاع)، أما الشعبة الثانية فتستلهم التاريخ العربي والإسلامي، وتكشف باتجاهها عن بداية خروج مجتمعنا من إطار فكرة القومية المصرية الضيقة ليلتقي بالأقاليم العربية الأخرى على مستوى القومية العربية»[1].

ويتحدّث الدكتور مصطفى علي عمر عن أعمال نجيب محفوظ التاريخية فيقول:

«وأخيراً اتجه نجيب محفوظ إلى التحليل النفسي وتصوير النزعة الإنسانية، وانتقى موضوعات حية من التاريخ المصري القديم وسلك في عرضه لهذه الموضوعات منهجاً تحليلياً يتميز بالدقة والحيوية.

وفي رواية (عبث الأقدار) يجعل جميع شخصيات الرئيسية والثانوية في خدمة الاتجاه الفكري في القصة، ورسم لكل شخصية دورها الذي تلعبه.. ووجّه عناية فائقة إلى شخوص الرواية.. وجعلها تحيا في جو من المثالية وفي صراع دائم مع القدر وألبسها ثوب أبطال الملاحم.

(واهاً أيتها الأقدار.. لماذا تلتذين بتعذيبنا؟ لماذا ترميننا بالمحن والويلات في أوقات سعودنا؟ وماذا كان يضيرك لو ختمت حياتي كما بدأت سعيدة هنية راضية، (نجيب محفوظ عبث الأقدار).

ولهذا أطلق على روايته عبث الأقدار.

ودفعه هذا الاتجاه المثالي على اللجوء إلى الأسلوب الإنشائي الذي يتسم بالمحسنات اللفظية، ولقد أوقعته هذه السمة الإنشائية في خطأ السرد الذي أفسد البناء القصصي في بعض من أجوائه، وكان حرياً به أن يحذف الكثير من الصفحات. ويقيناً لو أنه فعل ذلك ما حدث تفكك في العمل الأدبي (...).

وفي (رادوبيس) يوجّه نجيب محفوظ القصة وجهة تاريخية عاطفية، وينشأ صراع بين (مرنرع الثاني) و(رادوبيس) الغانية، أو قل هو صراع بين العقيدة والحكم، وبين الكهنة والملك.

وبينما يطلب الكهنة من الفرعون استرداد الأراضي التي سلبها منهم، نجد مرنرع ينكر عليهم هذا زاعماً إن الإذعان لأومرهم يعني القضاء على كرامته ويشتدّ الصراع بينه وبينهم.

وفي رادوبيس يلبس المؤلف شخص مرنرع ثوب الشخصية الملحمية التراجيدية، ومرنرع إنسان يعشق الحي والجمال وتفتنه النساء، وشغلته هذه السمة الأخيرة عن شؤون الحكم.

وقد جسّد الكاتب في مرنرع الثاني شخصية بطل المأساة، فتعاطفنا معه ومع نهاية حياته شعرنا بإحساس الرأفة والفزع، ونجيب هنا يذكّرنا بالتراجيديا اليونانية القديمة حيث كانت تسعى لبث الشفقة والخوف في نفوسنا كما يقول أرسطو في كتابه (الشعر) (...).

وفي (كفاح طيبة) يرسم صورة ناطقة عن هزيمة المصريين على يد الهكسوس، ومقاومة مصر الفرعونية للغزاة، ونضالها حتى خروجهم منها.

وعلى الرغم من أن الكاتب اختار مادته من التاريخ الفرعوني، وعلى الرغم من أن أحداث الرواية وقعت منذ عهد قدامى المصريين، فإنه كان يسعى إلى هدف قومي.

أقول إن الكاتب كان يرمز في عمله إلى الاحتلال البريطاني لمصر في ذلك الوقت، ومقاومة المصريين في العصر الحديث للمحتل الأجنبي.

ونرى أن الكاتب في هذه القصة كان واقعاً تحت تأثير جورجي زيدان الذي سلّم نفسه لأحداث التاريخ، وحاول الهروب من هذه الأغلال بالإطناب في وصف الطبيعة التي كانت تستنفد منه صفحات عديدة في رواياته، وإن كان الوصف عند نجيب قد رسم بالصور الإيحائية.

ولم يجعل الكاتب شخصيات رواياته في صورة مجرّدة كما تحدّث عنها التاريخ، وإنما أضفى بعض اللمسات الإنسانية)[2].

ويكتب د. نبيل راغب كتاباً خاصاً عن تطور الأدوات الفنية لدى نجيب محفوظ ويخصص فصولاً عن رواياته التاريخية، فيقول في المقدمة:

«ومن هنا كانت أهمية (قضية الشكل الفني) عند نجيب محفوظ لأنه أرسى تقاليد جديدة استقاها من دراساته المستفيضة في الفنون المختلفة وإطلاعه على الأدب العالمي ثم هضمه لكل هذه الثقافات والأشكال الجديدة مما ساعد على بُعد الرؤية وعمق النظرة وطول النفس في السرد الفني والتشكيل الدرامي لأعماله الروائية الطويلة وتفادى أخطاء المنفلوطي والمازني وحافظ إبراهيم وجورجي زيدان والعقاد وطه حسين وهيكل سواء تركّزت هذه الأخطاء في الوعظ والإرشاد والاسترسال السردي أو المذكرات أو الرسائل والخواطر أو أدب الاعترافات أو الشطحات الرومانسية أو الهجوم على عيوب المجتمع ومحاولة إصلاحها واعتبرها أخطاء لأن ميدان الأدب تحكمه عوامل جمالية تشكيلية لا تسمح بكل هذه الأعباء التي تختص بها ميادين أخرى في الحياة (...).

وكان من نتيجة ذلك أن خضع الشكل الفني للرواية عندهم – هذا إذا كان لها شكل فني أصلاً – لمقتضيات الأحوال وليسيطر الكاتب على أدواته الفنية السيطرة التي تؤدّي به إلى خلق عمل

حي، ومن هنا لم يبتعد شكل الرواية في تلك الفترة عن الأشكال الأدبية الأخرى المعاصرة من بحوث أدبية ومقالات صحفية ومقامات مطولة ودراسات نقدية.. إلخ (...).

أما نجيب محفوظ فقد كرّس حياته لميدان الرواية، وساعده تخصصه هذا في ابتداع أشكال جديدة وابتكار أساليب حديثة لم يستقها من الأشكال الأوربية للرواية ولم يستنبطها من المحاولات التي سبقتها، بل دفعته إليها مراحل التطور الخلاق التي مرّ وما زال يمرّ بها.

ويبدو هذا جلياً في المعمار الفني الدقيق الذي امتازت به أعماله الأولى مثل (عبث الأقدار) و(رادوبيس) رغم أن التوفيق قد خانه في (كفاح طيبة) التي سيطرت فيها المادة التاريخية على الشكل الدرامي مما جعله يقترب من روايات جورجي زيدان.. ثم المرحلة الثانية بدأت بـ (القاهرة الجديدة) وانتهت بالثلاثية»[3].

خطان أساسيان

يشير العديد من الباحثين في الآراء السابقة إلى جوانب أساسية هامة من عمل نجيب محفوظ الإبداعي، هو أن رواياته تمثّل لحظة انعطافية في سيرورة الرواية العربية.

ففي أعماله الأولى حدث شيء ما مختلف عن أعمال الكتّاب السابقين، فقد تبلورت نزعة وطنية أو قومية، كما يقول عبد المحسن بدر، وهذه النزعة غير الموضحة هنا، وغير المتبلورة اجتماعياً، قد اتحدت بخصائص فنية، لم تكن قوية بما فيه الكفاية في الأعمال السابقة، فتشكّل من الرافدين بنية فنية جديدة.

بمعنى آخر فإن النزعة الاجتماعية ذات التوجه الوطني حاولت أن تبلور ذاتها في شكل أكثر تكاملاً وقوة، فوجدت في الرواية التاريخية جذورها الماضية، وفي الرواية المعاصرة كفاحها الراهن.

فقبل نجيب محفوظ، كيف كانت الحياة اجتماعياً وروائياً؟

كانت هناك مشاعر وطنية محتدمة ورغبة في الاستقلال وبروز تدريجي للفئات المتوسطة المصرية التي صارعت الاستعمار عبر معارك متواصلة، وتبلور خطها الرئيسي في حزب الوفد المعتمد على مصادر فكرية متنوعة لم تتبلور نظرياً بشكل دقيق، ويلاحظ وجود التيارين الرئيسين في وعي هذه الفئات في النصف الأول من القرن العشرين، وهما التيار الليبرالي الغربي المستبعد للتراث العربي الإسلامي، ويلعب فيه المسيحيون دوراً مهماً، وهو لهذا يستبعد الفترة الإسلامية من تاريخه الفني، وهو تيار أسهم فيه سلامة موسى ولويس عوض وانحاز له نجيب محفوظ في الفترة التأسيسية من عمله، وهناك التيار الليبرالي العربي الإسلامي والذي سيلعب فيه العقاد ثم طه حسين بشكل خاص دوراً أساسياً. ويلاحظ هنا أن جورجي زيدان هو من هذا التيار، وقد وضع برواياته وكتبه الفكرية والتاريخية قواعد مهمة لقراءة التاريخ العربي الإسلامي. ولهذه الجوانب المتوارية من هذه الإيديولوجية علاقة ببناء الشكل المتبلور من الرواية.

ولهذا فإن نجيب محفوظ حين يبدأ من التاريخ الفرعوني لكتابة الرواية يغدو هذا جزءاً من هواجس تياره الفكري. وبطبيعة الحال فإن مثل هذا التيار لن تكون له علاقة بالمقامات والأشكال الفضفاضة من التعبير التقليدي، وسيلجأ إلى الشكل الأوروبي الروائي المتبلور، الذي يقوم باستيعاب البنية الاجتماعية بتركيز، كما أن توجّهه النظري للفلسفة ولتوجهات القوى الحديثة الغربية الفكرية، سيبعده عن المحاولات الروائية.

إن النوع الروائي المصري راح يستوعب حركة الواقع الزاخرة بقوة متنامية، فرواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، قطعت مسار التفكك في بنية الرواية، وجعلت شخصياتها وأحداثها وأجواءها تنمو في سياق واحد. إن هذه الوحدة الفنية الصلبة، الوحدة الموضوعية، التي كانت لها أيضاً أصداؤها

في وحدة القصيدة كما دعا إلى ذلك العقاد والمازني، كانت ذات جذور في حركة الواقع، التي فرضت متطلباتها، على صعيد الفن.

إن رواية جورجي زيدان، رغم وحدتها الظاهرية، يظهر قسماها الأساسيان: القصة التاريخية والقصة العاطفية، مفككين، وكان لهذا التفكك أثره الكبير في عدم سيطرة الكاتب على المادة الفنية – التاريخية ككل.

إن ضرورة الوحدة الموضوعية في بناء الرواية، وضرورة وجود محور روائي واحد، يسيطر على جزئيات العمل، وينمّيه باتجاه فهم الواقع وحركته، كانت هذه الضرورات هامة في تطور الوعي وتبلوره روائياً.

ومن هنا ستضع (عودة الروح) هذا المدماك الأساسي في الرواية، لتجعل المحور الحدثي الرئيسي، يجمع كافة الشخصيات ويطوّرها في بناء اجتماعي في حالة تطور هو الآخر، لكي تستوعبه مع تنامي تطور الأحداث والشخصيات.

ولهذا غدت سمات الرواية من شخوص وأجواء وأحداث وسرد وزمان ومكان في تداخل بنيوي، ومن خلال هذه الوحدة ستلغى كافة الجوانب الهامشية المعرقلة، والاستطرادات، ووصف الطبيعة المُبعد عن الحدث الأساسي، والمونولوجات الشخصية غير الداخلة في النسيج الروائي، وستقطع خطابات الوعظ والنقد الاجتماعي المباشر بشكل تدريجي.

ولكن هذه البلورة تحتاج إلى كاتب يشكّلها ويحفرها تاريخاً فنياً في النوع الروائي بعد أن بدأ توفيق الحكيم العملية وتركها واتجه لبلورة نوع آخر هو المسرحية، ولهذا فإن تجارب نجيب محفوظ لعبت هذا الدور في بلورة النوع الروائي.

عبث الأقدار

تبدأ رواية (عبث الأقدار) بسمتين متناقضتين للفرعون، الحاكم المطلق في مصر القديمة.

فحين يفتتح السرد المشهد الأول للرواية نصادف الفرعون كإله في هذه الأرض:

«جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية (خوفو بن خنوم) على أريكته الذهبية». إنه مشهد يحيل الحاكم المطلق إلى إله، تماماً كما كان الوعي السياسي في مصر القديمة يحيل الحاكم إلى إله أو ابن إله، وسياق كونه حاكماً إلهياً يخلق بينه وبين البشر هوة سحيقة، فتغدو السلطة من مصدر علوي غير قابل للمساءلة والنقد.

ولكن هذا السياق الإلهي الشمولي المطلق، سرعان ما يتغيّر في الفقرات التالية، فيتحوّل الفرعون إلى إنسان، فحين يتخفّف من أعباء التقاليد الرسمية يتّجه إلى الجلسة العائلية الإنسانية التي:

«يغدو فيها أباً رفيقاً وصديقاً ودوداً، ويخلص وصحبه النجوى والحديث ويطرقون تافه المواضيع وهامها، فتلوك ألسنتهم الفكاهات..»[4].

يتحوّل الإله المتفرد في علياء السماء والعرش، إلى إنسان يتفكّه، وهذا التحول الغريب مشهد غير متوقع تماماً من الفرعون، فلماذا؟

إن هاتين السمتين متناقضتان تماماً، فكيف يتحوّل الإله المتفرد على عرش السلطة، البعيد عن سفاسف البشر، كالشمس في عليائها إلى إنسان يضحك ويسخر ويتساءل عن موضوعات تافهة، أليس في ذلك نزول إلى الأرض ومادية الحياة؟

إن الشمس تصير فردة حذاء، ويصير الإله إنساناً، ويتحوّل المطلق إلى نسبي، والسماوي إلى أرضي، أي يتأنسن الإله، ويصبح الفرعون ديمقراطياً، ويغدو مصاص الدماء السياسي أباً طيباً

ورب عائلة محبوباً.

إن المشهد الأول ذاته من الرواية يخبرنا ضمنياً بكل نتائجها التالية، ولن تكون الأحداث القادمة سوى انبثاق تجسيدي لهذا المضمون الذي ظهر منذ السطور الأولى.

فلقد خلق نجيب محفوظ حاكماً جديداً، ليس هو الفرعون القديم، إنه صورة متخيلة له، أو قل بأنها أدلجة عصرية تصنع ماضياً رومانسياً على المثال الذي تريده. لنتابع الأحداث.

إن المشهد التالي هو حديث المهندس ميرابو عن الهرم الأكبر الذي لا يزال يقوم ببنائه، فالفرعون حشد له ملايين الفلاحين وخيرة الكفاءات الفنية، ولكن حتى الآن لم تظهر نتائج هذا البناء المتواصل.

وهنا يقوم ميرابو بتوضيح الجهود الخارقة التي يقوم بها (العمال)، لقد شقّوا الصخر الجلمودي وصنعوا مجرى ماء يصل بين النيل وهضبة الأهرام، وقطعوا من الجبل صخوراً شاهقة ونقلوها من الجنوب إلى الشمال، أي تحوّلت مصر إلى خلية عمل جبار من أجل أن تشيد قبراً للفرعون!

وكان هذا الحديث المفتعل، بين الفرعون وميرابو في الحقيقة، مناسبة للإدلاء بالعديد من المعلومات التاريخية التي راح يبثها المؤلف، وهي من بقايا طريقة جورجي زيدان وحشده للمعلومات. ولكنها تأتي هنا في سياق الحدث. وفي كل الرواية لن نجد أن عمل هؤلاء العمال، وقيام هذه الملايين من عبيد الأرض بنحت الصخور وصنع مجرى جديد للنهر ورفع الجلاميد، قد أخذ ولو وقفة قصيرة أو لفتة من قبل المؤلف.

لكن ما أخذ الكثير من الاهتمام هو هذه التغيرات الغريبة التي بدأت تطرأ على الفرعون، فهذا الحاكم الجبار، الذي يمتلك كل نفس في الوادي، ويسحق الناس كالحشرات، بدأ يتحوّل إلى إنسان مفكر، يحاول أن يستوعب الظواهر الخفية في الحياة، فبدا كأنه ملَّ السلطان والجبروت، وراح يفكر في نفسه كإنسان، فهو يتساءل بعد أن أكّد له ميرابو عظمة القبر الذي سيكون الهرم: (كيف يمكن أن يفرح بقبره؟).

إن ذلك التفلسف الذي طرحه نجيب محفوظ هو أدلجة عصرية، سنراها تتغلغل في ذات الحاكم المطلق، لكي تصنعه على مثالها، وليس لكي تكتشفه في وضعه الحقيقي.

يدور الحوار بعد قليل عن العمال، فالفرعون يتساءل متعجباً عن الأسباب التي تجعل هؤلاء يصبرون على أهوال العمل، فيقول ميرابو:

«إن العمل الشاق الذي يهبونه حياتهم هو واجب ديني جليل وزلفى للرب المعبود، وطاعة لعنوان مجدهم الجالس على العرش»[5].

لقد تحوّل الشعب المستعبد إلى أدوات صماء للحاكم المطلق، ولكن تبدو طاعته جزءاً من طاعته الدينية، فاتّحد الرب بالحاكم، فغدت العبودية السماوية والأرضية متّحدتين في نظام واحد.

إن الطاعة المفروضة على الفلاحين العبيد ليست مفروضة بالحديد والنار، بل هي نابعة من إيمانهم الديني، لكن فرعون نجيب محفوظ ليس هو فرعون مصر العبودية، بل هو فرعون مؤدلج عصرياً، فهو يتساءل فجأة كملك فرنسي حديث:

«هل ينبغي أن تشقى ملايين النفوس الشريفة من أجل مجده! هل ينبغي أن يولي ذلك الشعب النبيل وجهه قبلة واحدة هي سعادته هو؟».

هذا الحوار الداخلي ينتقل فجأة إلى حوار خارجي مع الحاشية فيتساءل بعنف: «الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟».

كيف يمكن لرجل بعد أن انتزع الناس المنتجين من قراهم وجعلهم يعملون لبناء قبر له في مدة عشرين سنة يمكن أن يطرح مثل هذا السؤال؟! إن فرعون الحقيقي لن يخطر بباله هذا السؤال ولكن الفرعون المتخيل روائياً، الذي تمّ نحت الإنسان فيه، فتأنسن الإله، فهو يتساءل مثل هذه الأسئلة الممضة بحثاً عن انسجام لصراعه المتفاقم بين هذه الأقطاب:

الدكتاتور – الديمقراطي، الإله – الإنسان، السماء – الأرض، المعبود – العبيد..

وتنسحب آلية الصراع المتوارية في ذات الفرعون التي اصطنعها المؤلف إلى الحاشية، فتنقسم إلى قسمين، كما هو منقسم، فقائد الجيش أربو يصرخ: «إننا جميعاً فداءً لفرعون»، وهذا انتصار للجانب السلبي الشمولي الإلهي، لكن الوزير خوميني يقول بهدوء: «لماذا تفرقون بين ذاتكم العالية وبين شعب مصر، وأنتم كالرأس من القلب والروح من الجسد؟». إن خوميني يحاول حلّ معضلة التناقض الذي بدأه الفرعون المثالي المحفوظي، فتغدو السلطة المطلقة جزءاً من الشعب ويصير الإله أباً لأسرة المحكومين.

لكن الأمير رعخوف، ولي العهد، لم يكن مرتاحاً من وساوس والده، أو قل بأن آلية الأنسنة التي بدأ المؤلف بحفرها في نسق عبودي مُعمّم اصطدمت بصخرة حقيقية من العصر هنا، فولي العهد يوقف مسيرة هذه الروح ويطالب بالإقلاع عن النزول إلى هذه الحيوانات الأرضية: الفلاحين.

ورغم رفض الفرعون لحماقة ابنه وصلفه، إلا أنه لا يستطيع رفض كل ما ذكره، فيقول (إن كلام رعخوف حريٌّ بأن يوجّه إلى حاكم ضعيف لا إلى خوفو الجبار).

فهو لا يمكن أن يتخلّى عن الطغيان، فهذا جزء متأصل فيه، لكننا لا نعرف جذوره ومظاهره، فكل شيء مأخوذ هنا خارج سياقه الاجتماعي – التاريخي، وداخل ضباب الرومانسية الوطنية.

ويحاول فرعون المثالي تبرير هذا الجبروت بأنه صناعة لمجد هذا الوطن المنتظر، لكننا لا نعرف ما هي علاقة سوْق الملايين في ظروف عمل بائسة، ولبناء قبر له، بمجد الوطن؟!

إن هذا الحوار الطويل ذو أهمية بالغة في بناء ودلالات الرواية، فهو يحدّد لنا الفرضية الأساسية لها، وهي أن يكون الفرعون جزءاً من شعبه لا قوة عليا قاهرة له، وستكون الأحداث التالية هي (البرهان) على صحة الفرضية.

فبعد أن ينقطع هذا الحوار الطويل ننتقل إلى مشهد قدوم الساحر المتنبئ لتسلية الملك، لتبدأ الأحداث في النمو، والبرهان يتجلّى.

فالنبوءة التي قدّمها الساحر (ديدي) هي أن سلالة الفرعون خوفو لن تواصل الحكم، فقد ولد في نفس هذه الساعة طفل سيكون هو الفرعون القادم، وهو ابن الكاهن الأكبر لرع معبود أون. فلقد استطاع هذا الكاهن العجوز أن ينجب من السيدة الشابة ديديت.

وتؤدّي هذه النبوءة العجيبة إلى سلسلة من الحوادث والمغامرات والمفاجآت، التي لن تحكمها سوى الصدف العشوائية المعبّرة، في النهاية، عن حكم القدر الذي لا يُرد.

وخلافاً لكل الروح الإنسانية التي شعّت من الفرعون في البدء، نراه الآن ينهض ويقود جيشاً للقضاء على هذا الطفل في مهده.

وفي ذات اللحظة كان ثمة سلسلة من الأحداث تجري، فقد كان الكاهن الأعظم لرع خائفاً، لسماع إحدى الخادمات تلك النبوءة التي جعلت من ابنه الحاكم القادم لمصر. وقد أسرعت الخادمة الأمينة لتبلغ الفرعون بأمر هذه النبوءة فيلحقها اتباع الكاهن ولكنها تصادف الفرعون بنفسه قادماً!

وفي ذات الدقائق كان الكاهن يقود زوجته الحامل إلى عربة أخرى، ليضعها داخلها حاملة الطفل الموعود. ثم يعود إلى مكانه خائفاً أن تصل المرأة الهاربة إلى الفرعون وتبلغه بالنبوءة لكنه

يفاجأ ويذهل لقدوم الفرعون نفسه إلى معبده، وفي ذات الوقت تستطيع عربة زوجته أن تفلت من توقيف جنود فرعون، ولكن كانت هناك أيضاً امرأة أخرى قد ولدت في المعبد فيقود الكاهن جنود فرعون إلى تلك المرأة وطفلها فيقتلوه!

سلسلة من المصادفات والحوادث الغريبة التي تنسج خيوط الحدث الميلودرامي، تذكّرنا بطريقة جورجي زيدان في صناعة البناء الروائي: أحداث تجري بتعسف، وتسوقها الصدف العمياء.

لقد اعتقد الفرعون بعد هذه العاصفة من الأحداث المتسارعة، أنه قتل الكاهن وطفله وأمه، وأنه تمكّن من القضاء على آلية القدر، لكن كان الطفل الحقيقي يمضي مع أمه، ومع زايا المرأة الخادم التي تسوق العربة.

لقد حدّدت الآلهة الطفل كحاكم جديد، ولن تستطيع إرادة الفرعون وضع حد للقدر المكتوب. وتجري صدف أخرى تبعد الطفل كثيراً عن عالم فرعون، عالم قمة الهرم الاجتماعي، دون أن يتناقض عالم الطفل الجديد مع تلك القمة.

لقد جرت كل الحوادث السابقة ضمن الطبقة المسيطرة، فنحن مع الفرعون وأسرته وقواده وأعوانه وكهنته وخدمه، أي في شتى وظائف الطبقة بأجهزتها المختلفة.

فحين يُجلب الساحر نعرف شخصية جديدة توظف سحرها لخدمة بقاء السلطة، وحين ننتقل إلى الكاهن الأعظم لرع نجد أيضاً شخصية توظف فكرها الديني في إبقاء سيطرة فرعون، ولذلك فإن الفرعون يؤنّبه لأنه خان وظيفته باكتشاف النبوءة وبمعرفته بالطفل الذي سيستولي على السلطة، دون أن يقوم بواجبه بالإبلاغ عنه.

إن كل شيء في خدمة الفرعون – الإله.

* * *

تستمر آلية المصادفات في تفجير الأحداث في رواية (عبث الأقدار)، فبعد هروب الخادمة (رانا) مخفية الأم وطفلها، الحاكم القادم، تتوجس خوفاً في تلك الظلمة المعتمة وترى أشباحاً وأحلاماً، وتحسّ دبيباً غريباً، وكانت قد قرّرت في أعماقها أن تستولي على ذلك الطفل، فهي بالمصادفة كذلك، امرأة عاقر لا تنجب أطفالاً، وتتحوّل تلك الضجة المبهمة إلى حجة تستند عليها لكي تهرب بالطفل، حامية إياه وممتلكة له.

في أثناء هربها بالطفل يصيبها تأنيب ضمير عميق، فهي أيضاً بخيانة سيدتها، تصدّع النظام العبودي وهو أكثر الشرور فداحة في هذا العمل الروائي.

وتفاجئنا المصادفات غير المبررة كذلك بوفاة زوج رانا العامل البسيط في تشييد الهرم، فكيف يموت دون أن تسمع عنه؟ ولكن هناك تتعرّف على المفتش (بشارو) المسؤول عن عمال الهرم فينفتح لها باب جديد للصعود إلى الطبقة المتميزة، حيث تعيش بعد ذلك كزوجة في قصر بشارو، بعد أن تمكّنت من أسر قلبه، وتمكّنت من التغلب على منافسة الإماء الأخريات.

تغدو البنية الاجتماعية المصوّرة دائماً هي بنية المسيطرين، بدءاً من الفرعون وانتهاءً ببشارو، الخادم الأمين في تنفيذ سياسته تجاه (عمال) البناء، وهي عملية لا تنحرف أبداً نحو المسيطر عليهم، فشخصيات الجنود والفلاحين المقتلعين من حقولهم لبناء الهرم الكبير، كلها تكون خارج لغة البناء السردي. فهذه اللغة تتعمّد وصف حالة الطبقة المسيطرة وعملها، دون أن تنحرف نحو وصف حالات الطبقات الأخرى، فالحديث عن الطبقات المضطهدة سيقود ولا شك إلى تبيان الصراع الاجتماعي، وهي حالة مرفوضة وسط لغة الوحدة الوطنية الرومانتيكية المتوهجة، ومن هنا فالقص رغم اقترابه الشديد، من جوهر الحياة الاجتماعية حينئذ، وهي حياة الفلاحين العبيد، عبر مجيء

الخادمة رانا إلى مركز العمل بالهرم، واشتغالها لفترة في أجوائه، إلا أن لغة القص تنزلق بنعومة عن وصف أجواء الصراع، إلى أجواء الوحدة.

وليس نجيب محفوظ بجاهل لظروف الفلاحين العبيد، ففي الكتاب الذي ترجمه وهو (مصر القديمة)، والذي استقى منه الكثير من المعلومات التاريخية وظفرها في روايته، نقرأ هذه الفقرة عن أحوال (العمال) والعبيد:

«وكان العمال في حالة زرية عرايا الأجسام إلا مما يستر عوراتهم، والظاهر إن الجوع عضّهم فثاروا وأضربوا عن عملهم..» ثم تحدّثوا عن حالتهم قائلين: «إننا مسوقون إلى هنا بدافع الجوع والظمأ، ولا نملك ملابس ولا زيتاً ولا طعاماً فأكتب إلى فرعون يرسل لنا ما تقوم به حياتنا»[6].

إذن الابتعاد عن وصف ظروف العبيد المسخرين، الذين لُطف اسمهم بتعبير معاصر غير دقيق وهو (العمال)، هو جزء من آلية الإسقاط الإيديولوجية المعاصرة للكاتب، وليس هو قص موضوعي يترك للتحليل الفني سيرورته الخاصة، حسب القوانين التي يتلمّسها على أرض الواقع الحقيقية.

من هنا يبتعد السرد عن تناقضات الواقع، ليعيش في أجواء الطبقة المسيطرة وكأنها كل الواقع.

فنجد أنفسنا أمام نمو (دد ف رع)، الفرعون القادم، داخل أسرته، فينتفي الشعب الذي كادت حركة القص أن تتعرّف عليه.

في حياة (دد ف رع) النامية بهدوء نلاحظ جوانب العظمة المتألقة فيه بلا توقف، فلكونه إلهاً مُضمراً، أو فرعوناً قادماً، فإن كل شيء يزهر في يديه، وتمتلئ نفسه بالاتساع اللامحدود.

فقد نما بين أخويه نافا وخنى من (أبيه) بشارو، اللذين يكبرانه بعدة سنوات، وقد جاء هذا الكبر كذلك بحكمة إلهية، فكأن العناية الإلهية قد دبّرت له في طفولته التربية العالية، التي يحصل عليها النبيل بعراقة محتده.

إن البطل الصغير سوف يشقّ طريقه حتى يغدو فرعوناً ولن تستطيع إرادة أبيه عرقلة هذا المجرى (الإلهي).

تغدو القصة ممثلة لقص ما قبل الرواية حيث المغامرات والأحداث المتسارعة ليس لها وشائج بالبنية الاجتماعية، وحيث الشخصيات بلا هوية ذاتية، وهي مجرد أصداء لسيطرة السارد – المؤلف الكلية.

رادوبيس

رواية (رادوبيس) من الأعمال التي يمكن عدها بأنها تمثّل قص ما قبل الرواية كذلك، فهو قص في طريقه لكي يشكّل رواية، لكن بناءه الداخلي لا يسعفه في تشكيل رواية.

فهو بناء مفكّك يقوم على وعي فني غير موضوعي، فالواقع في هذا الوعي بلا قوانين سببية، فتغدو الشخصيات بلا تاريخ، وتصير تحولاتهم ذاتية اعتباطية، وهو أمر ينطبق على الأحداث كذلك.

ومن جانب السرد فهو يمتاز بالتصوير البطيء ويتوجّه لوصف الأشياء ويشكّل لوحات جانبية كثيرة، لا تغذّي المحور الروائي المفترض، وهذا المحور الروائي نفسه مفكك.

فإذا لاحظنا اللوحات الأولى التي يفتتح بها الراوي المسيطر على كل شيء والتي تصف مهرجان النيل، فسوف نقرأ حوارات كثيرة عن الفنون وأهميتها، بعد الوصف المطول للمهرجان، وفي هذه الحوارات سنعرف العديد من الفنانين والقادة، ولكن أغلب هذا الوصف وهذه الحوارات لا تنصب في المجرى الحقيقي للرواية.

هناك بعض النسج الروائي الضئيل في هذا المشهد المطوّل ومنه هتاف أحد المتحمّسين للكهنة ضد الفرعون، وهناك اللفتة الوشائجية لراودبيس ونظرتها تجاه فرعون الشاب، الإله، وتقديم أحد الفنانين لشاب سوف يخدم رادوبيس لاحقاً.

كما أننا في هذه اللوحات التمهيدية المطوّلة سوف نرى كيفية عيش المومس رادوبيس، وكيف تعطي جسدها لمن تقع عليه القرعة من علية القوم الذين يسهرون ويسكرون معها، ولكنها في لحظة تجلٍّ تقرّر أن ترفض القرعة والمقترعين في انقلاب سردي يفرضه الراوي على المسار لأن عشق الفرعون بدأ يهبط على روحها من الأعالي.

لكن هذه الأعالي لم تكن سوى صقر قام بسرقة فردة من صندلها وهي تسبح في البركة وطار به ثم أسقطه قرب الفرعون، الذي رأى صورة الفاتنة وتعلّق بها قلبه بقوة وفجأة رغم حشد الحريم الذي يملكه!

ثم تقدّم بنفسه إلى قصر هذه الغانية وارتبط بها إلى الأبد.

إن الشخصيات معلقة في الهواء، فرادوبيس امرأة جميلة ظهرت فجأة من فضاء الفقر واحتضنها رجل غني عجوز أورثها ثروة، زادتها ببيع جسدها على الوجوه البارزة في الطبقة العليا، ومع ذلك فإن الفرعون احتاج إلى صقر ليخبره بوجودها. كما أن الفرعون الشاب الذي حكم لتوّه كان بلا جذور حيث لا أسرة يتغلغل وجودها في تربيته وسلوكه.

إن الشخصيتين تبدوان كشخصيتين فرديتين من مصر أيام محفوظ، تعيشان جواً رومانسياً خلاباً:

«– إنني أعجب لحياتنا، فلشد ما ننسى ما حولنا كأننا نعيش في عالم قفر غير معمور.

– نِعمَ ما نصنع يا حبيبتي، فماذا أفدنا من العالم غير الضجيج الفارغ والمجد الكاذب، ولبثنا ضالين حتى هدانا الحب، فما لك تتذمرين؟[7].

ويغدو هناك محوران للروي، الأول يتمثّل في هذه العلاقة التي كان ينتظر أن تكون إمتاعية للفرعون، ولكنها تحوّلت إلى امتلاكية له، ففقدت عنصر السببية المعقولة، وهذا المحور يأخذ جزءاً كبيراً من نصف الرواية الأول، ويتضافر مع غيرة الملكة وانحسار الغانية عن روادها السابقين المتذمّرين.

ثم هناك المحور الآخر الموضوعي المفترض وهو صراع الفرعون والكهنة، فنظراً لعدم اعتراف (الرواية) بالسببية العميقة في البناء الاجتماعي، فإن الفرعون يقرّر فجأة مصادرة أملاك الكهنة، وهو حدث سنرى لاحقاً في رواية متأخرة، إنه كان لا يمكن حدوثه بمثل هذه البساطة، كما أنه يقرّره وهو لا يمتلك قوة عسكرية كافية، فتقترح عليه الغانية نفسها الاستعانة بحيلة رسالة توجَّه إلى حاكم الجنوب ليخبر الفرعون بوجود تمرد، يجعله يوسّع جيشه الصغير!

ولا يكتفي المؤلف بهذا الكم من التصدعات في الرواية فهو يحيل الفرعون فجأة من رجل قوي شديد إلى رجل ضعيف يستسلم لمؤامرة الكهنة الذين دفعوا الشعب للثورة، ويتقدّم من هذا الشعب الثائر أعزلاً فيطلق عليه سهم مسموم، ويحتضر، فيطلب أن ينقل لعشيقته رادوبيس لكي يلقي عليها النظرة الأخيرة الوداعية!

وهي من جهتها كانت قد استغلّت الشاب الفنان النوبي لرسمها ولإرسال الرسالة إلى حاكم الجنوب، ثم لجلب السم إليها، فتشربه، في حين كان الفتى الموله بها يذوب ألماً وحسرة على زوال الجمال الحبيب.

إن تفكك المحورين يعود لتغليب الذاتي على الموضوعي، فعلاقة الفرعون بالغانية تتغلب على سببية البناء الموضوعية، ولم تأخذ حيزها الحقيقي، فتم إسقاط العنصر الذاتي المعاصر من قبل المؤلف وهو العنصر الرومانسي على موضوعية العلاقات بين الفرعون والغانية.

ويضاف إلى تفكك المحورين تصدعات أخرى في البناء عبر غلبة الوصف وبطء السرد في النصف الأول ثم تسارعه بشكل شديد في النصف الثاني، وحدوث تقلبات عديدة حتى في الشخصيات الثانوية كشخصية طاهو الذي كان مخلصاً للملك ثم ينقلب مع أعدائه ويخبر الكهنة بموضوع الرسالة التي تغدو أشبه بالوسيلة (السحرية) في رواية المغامرة، فنظراً لشحوب البناء من كشف العلاقات الموضوعية فهو يلجأ لموتيفات التحول الفجائية تعويضاً عن نقص في فهمه لمسببات التطور، فيكشف طاهو سرّ الرسالة للكهنة فيحدثون ثورة.

كذلك فإن شخصية الملكة تتقلب من كارهة لخيانة الفرعون لها، وكأنها كانت تشارك الكهنة مؤامرتهم ضده، لكنها وهو يموت تتحوّل بقوة معه.

إن أبنية فنية متعدّدة تدخل في السرد فهناك الطريقة الواقعية التي تبدأ بالظهور عبر الوصف الدقيق الموضوعي للأشياء، والتي تضفر بين تجسيد الحالة الداخلية وتصوير المحيط، رغم أن تنمية ذلك يتم قطعها عبر الطريقة الرومانسية المتداخلة مع الميلودراما، التي تقلب الشخصيات والأحداث انقلابات مفاجئة. فتتوقف الطريقة الواقعية عن النمو وتحليل الواقع، وهو ما سوف تواصله عبر المرحلة الواقعية القادمة، حيث ستتجّه إلى تحليل الشخوص في بناء تتكشف سببياته بشكل تدريجي، يؤدّي إلى تقوية العناصر الفنية الموضوعية فيتحوّل قص ما قبل الرواية إلى سرد روائي، يكتشف قوانين البناء الاجتماعي وقوانين الفن الروائي، وهما عمليتان متداخلتان.

ملامح عامة

تبدو ثلاثية محفوظ التاريخية: عبث الأقدار – ورادوبيس – وكفاح طيبة، كتجلٍّ أول للثلاثية الاجتماعية: بين القصرين – قصر الشوق – السكرية، فالأولى هي كذلك رصد تاريخي موسّع للحياة في مصر القديمة، عبر فترات متعدّدة من هذا التاريخ، ولكن الفوارق كبيرة بين الثلاثية التاريخية والثلاثية الاجتماعية، فالثلاثية التاريخية هي رصد لأعمال الملوك، في حين تتّجه الثلاثية الاجتماعية لرصد أحوال الشعب.

في الأولى نجد بطولة الفراعنة والملوك المطلقة في صنع الأحداث، في حين تتّجه الثانية للتعبير عن فاعلية الفئات الوسطى في الحياة والصراع الوطني.

ولكن رغم التباين الكبير والعريض بين الثلاثيتين، فإننا نجد في الثلاثية التاريخية البذور الأولى للرؤية التي ستتطوّر وتتغربل في مجرى عملية التحليل الفني للحياة التي راحت تكسر النظرة الرومانسية الحماسية الوطنية، التي ظهرت في الثلاثية التاريخية.

فالنظرة الرومانسية الحماسية الوطنية التي ظهرت في الثلاثية الأولى، هي الشكل الأولي للنظرة الجنينية في إبداعه الروائي المقبل، حيث يبدو الوطن في وحدة صلبة، يمضي وراء إرادة الفرعون، لتحقيق أهدافه الموحدة السامية، أما إذا انحرف الفرعون عن الهدف السامي للوطن، كما فعل في رادوبيس، فإن نهايته ستكون مؤلمة.

إن الوطن حسب هذه الرؤية كله إرادة واحدة، فلا صراعات، ولا اختلافات، ولا ألوان متعدّدة متناقضة، إنه لون واحد، هو الأبيض الناصع، في مواجهة الأسود، سواء كان انحرافات الفرعون وعدم نزاهته وعدم ديمقراطيته، أو كان أعداء ألداء شرسين يقتحمون النسيج الوطني الواحد للسيطرة عليه كالهكسوس.

ولأن الوطن والشعب لون واحد، هو لون الأرض السمراء، لون الفرعون، لون الفلاح، فإن الشخصية المصرية القديمة هي شخصية ذات بُعد واحد، هو بعد الخير والنقاء. لا توجد ألوان أخرى، لا يوجد شر، أو سواد، وإذا ظهر فإنه ليس من صميم هذه الشخصية البيضاء، بل هو أمر عابر أو مقحم، ولا علاقة له بالشر. وهذا جانب تقليدي في الوعي المصري المصور لعقلية الفئات الوسطى غير المعترفة بالصراع الاجتماعي سواء لدى نجيب محفوظ هنا أو كما يجري لاحقاً في العديد من الإبداعات المهمة، مثل فيلم (المومياء) الذي يصوّر نقاء الوادي والشر لا يأتي إلا من خارجه.

فالفرعون في (عبث الأقدار) يتحدّى القدر، يتحدّى كون أن ينبثق الملك بأمر الإله من فئات أخرى، ضمن الطبقة (النبيلة)، فيهزأ به القدر، كما يتعلّم هو نفسه احترام القدر، احترام الشعب، دون أن تخرج به السلطة عن طبقته كذلك.

إن الفرعون في هذه الرواية لم يكن شريراً، رغم قتله لبعض الأشخاص. كذلك فإن ولي عهده ليس شريراً، إنه فقط يستعجل الوصول للسلطة بعد أن شاخ أبوه وانعزل وصار معنياً بالحكمة البعيدة.

إن الشخصية المصرية القديمة ليست شخصية شريرة، وحتى الفرعون في (رادوبيس) الذي أهدر أموالاً ضخمة على الغانية: رادوبيس، ليس شخصية شريرة، بل هو شخصية حالمة محبة. ولهذا فإن الشعب عندما هجم عليه في نهاية الرواية أمر الحراس بعدم الهجوم، وتلقّى المصير لوحده. ألا يدل هذا على نبله؟

أما الشخصيات المصرية في (كفاح طيبة) فهي كلها شخصيات خيرة نبيلة كذلك، فلا توجد شخصية مصرية واحدة طوال الرواية، التي تستغرق أحداثها أكثر من عشر سنوات، مصابة بأمراض نفسية، أو خلل روحي أو خيانة سياسية، فكلها منسجمة، خيرة، نبيلة، وطنية، تسعى للمقاومة ورفض الاحتلال.

أما الأعداء الهكسوس، فكلهم أشرار، عدوانيون، سكيرون، متكبرون.

إن هذه النظرة غير الموضوعية، غير الجدلية، سيتخلص محفوظ من بعض سلبياتها الكبيرة عندما يبدأ مرحلته الاجتماعية، ويستخدم أدوات التحليل الموضوعية لتحليل الواقع. ولا يرجع ذلك إلى بُعد الفترة التي يكتب عنها، ولكن لطريقته في الرؤية المثالية الرومانتيكية.

إن هذه النظرة الرومانسية الحماسية تتجسّد في صياغة جميع مرتكزات العمل الروائي من حبكة وشخصيات وأجواء.

وتتمثّل النقطة المحورية في الروايات التاريخية الثلاث في الصراع بين الفرعون وعدو ما.

ففي الرواية الأولى هناك الصراع بين الفرعون والقدر، ولكون الفرعون يتعلّم ويغدو ديمقراطياً أثناء سير الأحداث، فإن الصراع ينتهي بحل سعيد، عبر تسليم الفرعون للقدر وللعملية التطورية في الحياة، فلا يفرض إرادته الشخصية على إرادة الآلهة، أو القدر، أو التطور الإنساني، وكلها مسميات لعملية واحدة.

وفي الرواية الثانية هناك الصراع بين الفرعون والكهنة، وهو صراع بين جماعات متنافسة في طبقة واحدة، انتصر فيها من امتلك قدرات أكبر وحركة أوسع.

لكن بقى مركز الفرعون حصيناً عالياً، فزوجته استلمت السلطة بعده، دون أن يصاب البناء الاجتماعي الفرعوني بهزّة، فقد تنازلت الحاكمة الجديدة عن المصادرات التي فرضت على الكهنة، فعاد الاستقرار.

والصراع في الرواية الثالثة هو بين الفرعون والهكسوس، وقد انتصر فيه الفرعون بلا منازع، وهو صراع استوعب بقوة مضمون الفكرة الأساسية التي حاول محفوظ تجسيدها وهي حرية الوطن.

فالروايتان السابقتان كان المضمون ينحرف، دون أن يجد الموضوع المناسب لتجليه. هنا وجدت الفكرة الوطنية موضوعها المناسب، موضوع الصراع بين الوطن – الملك والأعداء الخارجيين.

ولكن نلاحظ أن علاقة الموضوع بالمضمون هي علاقة قلق متواصلة، ففي حين تاه الموضوع والمضمون في الرواية الأولى، حيث بعثر موضوع الحكاية الدلالات المهمّة التي حاول النص تجسيدها. فالنص لا يبحث عن ضرورة الاحتكام للقدر، والتسليم له، كما يوحي الانطباع المباشر للرواية، بل هو يبحث في الصفات الحقيقية لظهور الحاكم، فالحاكم الحقيقي هو الإنسان الطيب غير المستبد. لكن موضوع الرواية ركّز على صراع الإنسان مع القدر فحدثت قلقلة في البناء الفني.

وفي (رادوبيس) تحقّقت علاقة الانسجام بين الموضوع والمضمون، فنحن نجد أن الصراع بين الفرعون والكهنة، ينطلق في بنية شبه منسجمة، لكن المحورين المتضادين يجعلان بنية الرواية مفككة.

وتبدو الشخصيات الرئيسية المتصارعة تكون شبكة معقولة، لكن حشد الشخصيات الثانوية كان بلا قيمة.

لكن كان الصراع واضحاً، في قوى درامية ملموسة، وليس كالصراع في الرواية الأولى، (عبث الأقدار)، ويغدو الصراع قريباً من بنيته الحقيقية، فهو صراع اجتماعي بين شريحتين في الطبقة العليا، أي أن المؤلف هنا، يتخلّى عن نظرته الرومانتيكية المثالية، وينزل إلى الواقع الحقيقي، بتناقضاته الفعلية. ولكن هذا النزول ليس كلياً، إنه نزول على مستوى الموضوع لا المضمون، وحتى هذا (الموضوع) بدا ضيقاً.

إن المؤلف هنا، لأول مرة، يطرح التاريخ كصراع موضوعي، ولكن هذا الصراع لم يكتمل، فالفرعون يبقى فرداً، ولا يستحيل نموذجاً، أي شخصاً تتجمّع فيه صفات إنسان وطبقة.

هنا نجد النظرة الرومانتيكية المثالية تكبح التطور الفني، فلأن مصر قوة واحدة صلبة، فإن التناقض فيها ليس حقيقياً، ليس موضوعياً، ليس من كيانها الطبقي، بل هو من عوامل خارجية، ومن أهواء عابرة، فالجسم الوطني نقي وسليم، ولهذا فإن الفرعون يبقى بمفرده، ولا تستحيل النزوة إلى صراع اجتماعي، ولا تلبث الوحدة أن تعود إلى الجسم المتوحد، في عمقه، ولكن المنقسم على سطحه.

ولكن مثل هذه الحبكة مليئة بالتناقضات بسبب تلك النظرة، فكيف يمكن للفرعون وقد خدع شعبه، وأراد أن تكوين جيش قوي يسحق به الكهنة ومن يقفون معهم من العامة، أن يتقدّم وحده إلى الموت فيبدو كإنسان طاهر نقي؟!

إن اختيار الفرعون كبطل رئيسي في البنية الفنية له خلفيته الفكرية ونتائجه الفنية، فالفرعون هو إله، أو ابن إله، وبالتالي فإنه نموذج مكتمل، له أسراره الماورائية غير المعروفة، فهو نتاج للغيب، وليس نتاجاً للأرض. هو نتاج لأشياء نجهلها، وليس لأشياء نعلمها وتتشكّل بين أيدينا في مسار الحبكة الفنية والصراع الملموس.

ولأنه قادم من الغيب، وممثل للإله فهو رمز مقدس، فوق النقد والتشريح الموضوعي، الأمر الذي سيؤدّي إلى تناقضه مع عملية البناء الروائي والقصصي ذات المسار الحياتي والبشري العادي. ومن هنا سوف يتحوّل هذا الإله تدريجياً، في ضوء سيرورة القص المتنامية إلى إنسان.

ونظراً لأن الكاتب انغمر في عمله بصدق، فرأينا صورة الفرعون الأولى الإلهية، كما تبدّت في الرواية الأولى، تتحوّل إلى صورة مختلفة في الرواية الثانية، حيث يغدو إنساناً مندفعاً نحو الملذات، بل كياناً مهزوماً رغم نبله وعظمته. ثم يصير في الرواية الثالثة شهيداً ومقتولاً ومنبعثاً من أغوار الهزيمة لينتصر في معركته.

إن هذا التحول للإله هو أنسنة وطنية رومانتيكية، وحّدت الإله في الأرض، وفي الحاكم. لقد صار الغيبي الماورائي بشراً محدّداً، يخطئ ويصيب، وتكمن عظمته في خدمة الوطن، في خدمة الأرض، وفي غير ذلك يتضاءل.

وهذا التحويل الإنساني الديمقراطي، للإله المتواري، جزء من مضمون سوف ينمو باستمرار، في عملية دائبة لتحليل الحياة، وستكون الثلاثية التاريخية هي مقدمة تكوينية لهذا المضمون المتنامي.

إن بقاء فرعون، كبطل أساسي، في الروايات التاريخية الثلاث، ليس جانباً شكلياً محضاً، بل هو جزء من رؤية، فقد غدت الفاعلية مرتبطة بالطبقة العليا المسيطرة، وهي حسب الإسقاط الإيديولوجي، طبقة مصرية صميمة، بعكس الطبقة العليا المسيطرة في الثلاثينيات والأربعينيات (الأجنبية التركية).

إن وضع الفاعلية لدى تلك الطبقة المصرية، لدى تلك الروح غير المحدّدة اجتماعياً، لدى تلك الجماعة المنبثقة عن الإله، والتي يقع في قلبها الفرعون، هو شكل من أشكال الوعي الفلسفي المثالي، الذي يكرّس سيطرة الفكرة على الواقع، وتكون له نتائجه على البناء الروائي وتطوراته التي سنتابعها فيما بعد.

الفصل الثاني – البناء الفضفاض في (زقاق المدق)

إن علاقة البناء في (زقاق المدق) بالبناء الروائي التاريخي هو في سيطرة العام الوطني على الكل الاجتماعي، فسيطرة الفراعنة على الحياة هو نتاج مصريتهم، وحين بدأت الفئات الوسطى في عهد الوفد بالتعبير عن الكل الوطني، غدا هذا الكل بوحدة مختلفة عن وحدة الزمن الفرعوني، فلم يعد يقبل تقسيم ونزاع تهديمي داخل هذا الكل، لكن هذا الكل موجّه للحداثة وللتطور، فهو يواجه كذلك تخلفه الداخلي، ويطور من ذاته.

وكان في أفق مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات إن الوفد هو المعبر عن هذا المخاض، لكن فيما بعد سوف يختفي الوفد، ويتوجّه محفوظ للبحث عن معنى توحيدي نهضوي عام.

ونحن الآن في مرحلة الانتقال مما هو تاريخي روائي إلى ما هو اجتماعي، أي حين يترك نجيب محفوظ الرواية التاريخية ويدخل الرواية الاجتماعية، حاملاً المحمولات الكبرى التي اكتسبها من الاشتغال في ميدان التاريخ الروائي، حيث أبرز الكل الوطني وعلى رأسه الفرعون النهضوي، وحيث لا توجد صراعات طبقية داخل هذا النسيج الوطني الموحَّد، ليتركّز الصراع على جهة العدو الخارجي.

وهو في طريقه لاستيعاب وتجسيد العام الوطني توجّه إلى أبنية روائية كبيرة، فيها بلورة لأطياف هذا العام الوطني، وكذلك ما هو خارجه، أي فرز الأرستقراطية ذات الأصل الألباني والتركي، والاستعمار عن ذلك الكل.

ويغدو هذا الكل الوطني المرصود متضخماً وسيكون استيعابه في مرحلة الرواية الفلسفية شاقاً، لأن البناء فضفاض والشخصيات كثيرة متشابهة، ومداميك الصراع متوارية وذائبة داخل هذه الأنماط الكثيرة.

و(زقاق المدق) هو هذا الكل الوطني، القادم من العصر الوسيط: (تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألّق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري)[8].

وإذا كان المبنى قادماً من ذلك العصر فإن العلاقات الاجتماعية التي تسوده تعيش هي الأخرى في ذلك العصر وتبدأ في الإطلال على العصر الحديث، مثلما تفتح فصول الرواية بطرد الراوي الشعبي واستبداله بالراديو!

والروائي يقوم بعرض تفصيلي لهذا الدخول في عالم الزقاق، فهو يحوّل السرد الذي يقف فيه واضحاً شاهداً، إلى أوصاف لطرقه ومنازله وحوانيته، ثم يعرج على المشهد العام فيه واصفاً إياه مع شخوصه واحداً واحداً:

«أما صالون الحلو فدكان صغير، يعدُّ في الزقاق أنيقاً، ذو مرآة ومقعد غير أدوات الفن. وصاحبه شاب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوي الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرته...»[9].

إن هذا الوصف التفصيلي يقطع مسار السرد، فيأتي كمقدمات مطوَّلة فيه، كان هو نفسه في الثلاثية التاريخية، فيغدو الراوي هو المسيطر وتأتي الشخوص بعد ذلك مقدمة منه، وهو يتخلّى عن هذا التدخل تاركاً إياها لنفسها في لحظات قليلة مشهدية، ثم يتدخّل معللاً أو شارحاً.

إن الأوصاف، والمقاطع التمهيدية المستقلة عن سرد الأحداث، والافتتاحيات والتدخلات والشروح، كل هذه تخلق فجوةً بين الشخصية والحدث، فالراوي يوقف الحدث داخلاً في تفاصيل

دكان عباس الحلو، مدققاً ومسجلاً تفاصيل لا قيمة لها ولا أثر لها في الحدث سابقاً ولاحقاً، فتنقطع اللغة الدرامية الروائية المتوترة ليترهّل البناء.

إن طغيان الراوي على البناء، يعود هنا لسيطرة القصص القصيرة واللوحات المنفصلة على البناء الروائي. فالراوي وهو يعرض الزقاق سيعرضه كبناء ذي تقسيمات مادية محدّدة ثم كشخوص منفصلة عن بعضها البعض، لا يوحّدها فعل جماعي زاخر.

ولهذا فإن كل لوحة تغدو قصة قصيرة مطوّلة في نسيجها، فنحن حين نتابع (الست سنية عفيفي) صاحبة العمارة الصغيرة التي تسكن فيها حميدة وأمها، وهي تقوم بزيارة أم حميدة فنتابعها بتفاصيل كثيرة، أغلبها في انتقالها الحركي المادي، بين السلالم والغرف وكذلك بوصف الأشياء التي ليست لها كلها أهمية روائية، لكن الراوي يقطع حركة السرد حالما تنتقل سنية إلى غرفة أم حميدة، فهو يصف الأخيرة جسداً ووظيفة باعتبارها خاطبة، وكراوية لقصص الزقاق وذات معرفة كبيرة بشخوصه وأخباره لكن هذا أيضاً لا قيمة له في التطور الروائي فقد كانت أم حميدة آخر من يعلم بهرب (ابنتها) فيما بعد! ثم نأتي إلى الغرض من زيارة سنية، والذي لا يتم إلا على مراحل، رغم أنه مفهوم من بعض العبارات الأولى، فغرض سنية أن تقوم الخاطبة أم حميدة بالبحث لها عن عريس، لكن هذا التطويل الذي يستمر لثلاث صفحات، لا يغدو حدثاً، وفي أثناء ذلك نكون تلقينا مجموعة من الأوصاف والقصص القصيرة الجانبية، كوظيفة أم حميدة، وتاريخ سنية الشخصي، ولكن كل ذلك لا علاقة له بمعمار الرواية، سوى أنه جزء من موتيفاتها المترهلة.

وإذا توقف الراوي عند الشيخ درويش فهو يصفه بحركاته وجسده وعباراته المميزة التي يختتمها بكلمة إنكليزية، وهو يدخله المشاهد المتعدّدة، ثم يوقف السرد ليقدّم لنا تاريخه الشخصي المطوَّل:

«كان الشيخ درويش على عهد شبابه مدرساً في إحدى مدارس الأوقاف، بل كان مدرِّس لغة إنجليزية!... إلخ)[10] وتستمرّ قصة الشيخ ونتتّبع تاريخه الخاص المنفصل عن تاريخ الزقاق.

من حشود هذه الشخصيات تنبع شخصيات محورية وشخصيات ثانوية غير محورية، تتشكّل محوريتها عبر زيادة عرضها من بين البقية، فعباس الحلو وحميدة يغدوان أكثر فأكثر الهيكل الشخصي للروي، وبهذا فإن القصة العاطفية تغدو هي المحور الذي يجمع تلك الفسيفساء الشخصية والحدثية، رغم أنه لا يسهم فيها، أو يطورها، أو يُضفي عليها أبعاداً أخرى، بل هي مجاورة لها.

إن قصص التجاور، وقصص النمو، هي بمثابة هيكلين متباينين في البناء الواحد الذي يغدو مشروخاً. أي أن البناء لم يزل بعدُ قصصياً، وليس روائياً مكتملاً.

إن قصص التجاور تعيش قرب بعضها البعض، يوحّدها المكان وهو الزقاق ويوحّدها الراوي المسيطر المتدخل.

إنها تعود لبنية قص ما قبل الرواية، في حين أن القصص الأخرى تعود لمرحلة الرواية. لكنها لم تستحوذ وتسيطر على البناء بعد، وهو أمر سيغدو تالياً في المرحلة الفلسفية.

في محور حميدة – عباس القصة العاطفية التي سنجدها تتكرّر لاحقاً، فهي تعبّر عن صراع الأناني والمضحي، صراع الإنسان المتضخم والإنسان المتواضع الطيب. وهو صراع أخلاقي مثالي سوف يدمغ البناء بمضمونه الغائر.

ويصف الراوي حميدة قائلاً:

«وأميّز ما يميّزها عينان سوداوان جميلتان، لهما حور بديع، ولكن إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدت بصرها تلبّستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها!»[11]، ها هو الراوي يتدخّل

ولكنه يضفي على حميدة فكرة خارجية، ويسحبها من عالمها البسيط إلى عالم مؤدلج.

إن حميدة ابنة الحي الشعبي البسيط تكتسب صفات حادة، (وحشية) لا نعرف كيف تشكّلت بها، فهي أشبه بلقيطة وهي ابنة متبنّاة فعلاً من قبل أمها الراهنة، التي تجعل مهنتها الابنة في علاقات شبه حرّة، فهي ترضع من ثدي واحد مع حسين الشاب الذي يتّصف بنفس النزق والشغب الفردي، والذي يكوّن أول علاقة مع معسكر الجيش الإنكليزي، أي معسكر ما هو خارج الزقاق والوطن، وبالتالي يجلب المؤثرات غير النظيفة، فتغدو حميدة الراضعة معه كأنها رضعت معه العلاقة مع الخارج غير الوطني وتسمّمت.

من هنا يغدو الوصف السابق (تلبّستها حالة..) تعبير عن هذا الإيديولوجي الذي تسرّب للوصف، ودمغ حميدة بمنشأ مُسبق.

ومن هنا فعلاقتها بعباس الحلو علاقة ليست متناغمة، فالرجل البسيط ذو المهنة المتواضعة، مضاد لحالتها، فهو من زمرة التضحويين الذين لا يستغلون ولا يخدعون ولكنهم قد يستغفلون، ويدور هذا المحور حول تنامي هذه العلاقة وانتقال عباس من صنعته المعبرة عن جسم الشعب النظيف إلى أن يتغيّر ويتحرّك تبعاً لتأثير حميدة السيئ التي تدفعه إلى ترك تلك المهنة والعمل في معسكر الجيش البريطاني، حيث الفلوس الكثيرة!

فهو هنا يتخلّى عن جوهره ومعدنه ويرحل ويجمع النقود ويشتري مصاغ الزواج، لكنه حين يعود يجد أن حميدة اختفت فيثور على أقرب الناس إليه، متصوراً أنهم أهملوها فتمّ فقدها بسبب حادث مروري ربما، ولكن القضية تتكشف عن ذهاب متعمّد من حميدة نفسها لأحد الأفندية الذين تمكّنت آلة الرصد الشعبية المتعدّدة من تسجيل حركاتها الاقتناصية لحميدة ومن شحنها إلى مكان مجهول!

هكذا يغدو عباس ضحية حميدة على مراحل، أو ضحية المعسكر البريطاني الذي سحبه من إنتاجه الصغير، أو ضحية الخارج غير الوطني الملوث، وفي غيابه تم ذلك الاقتناص، ولو لم يذهب ولو لم ينجر وراء هذا الطمع، لربما وقف حارساً على زقاقه، أو بلده، مانعاً الغريب والملوث من تسريب التلوث إلى أرضه!

لكن كانت تلك الصدمة مقدمة لصدمة أكبر هو فقد عباس المهنة والذات الوطنية ثم يجري قتله في النهاية.

إن محور عباس – حميدة، يجذب قصصاً أخرى إليه، كلها تغدو إضافات زائدة، كالمشهد المطوَّل للانتخابات الذي جرى في الزقاق والذي أدخل فرج إبراهيم مغوي حميدة إلى الحي، فنتعرّف في هذه القصة القصيرة الزائدة على المرشح ودعاياته ونقرأ منشوراً كاملاً يختلط بالمنشورات السياسية ويُعرَّض نصه مختلطاً بالحوار وهو منشور عن حبوب لتقوية الجنس!

ويختلط بالقصة التالية كذلك تاريخ المعلم كرشة صاحب المقهى الذي تجري فيه الدعاية الانتخابية، حيث نكتشف تاريخه الوطني والحرائق التي قام بها! وكل هذه القصص عن المعلم كرشة لا علاقة لها بما وصل إليه أخيراً من حب الغلمان، والصراعات الخانقة التي تمّت بينه وبين زوجته على هذا الانحراف (الوبيل) كما تقول الرواية!

وهناك قصص أخرى ترتبط بالمحور غير الروائي، أي الذي لا يتدخل ولا يغني المحور السابق، محور حميدة – عباس، والذي يمثل قصصاً مستقلة، كقصة زيطة صانع العاهات، وهي قصة كانت تصلح لأن تكون رواية كاملة، لما فيها من غوص في الهوة العميقة للزقاق، وفرادة في

التصوير، ومن مغامرات شعبية مذهلة عن صنع العاهات للشحاذين وسرقة أسنان الذهب من الموتى!

(وقد حوّلها يوسف الشاروني فعلاً إلى قصة مستقلة تحت عنوان «زيطة صانع العاهات»!).

إنها قصة تتعالق مع قصص أخرى في الرواية كقصة سنية عفيفي التي وضعت كل مدخراتها لأجل أن تعيد تشكيل ابنة الخمسين للزواج من شاب محتال، فاكتشفت أن طاقم أسنانها الذهبي مسروق من جثة!

والتعالق يحدث كذلك بين زيطة و(الدكتور) بوشي حيث يشارك الأخير في تقديم الزبائن إلى زيطة وكذلك بتوصيل أخبار الموتى ذوي الأسنان المفيدة له، كما يتحرّك بوشي بين شخوص الرواية مقدماً خدماته في وضح النهار بخلاف زيطة الذي لا يتحرّك سوى في الخفاء والظلام والرماد!

وكذلك قصة وكالة السيد سليم علوان، فهي قصة بذاتها، تدور حول شخصه المؤسس لعائلة من الفئات الوسطى التجارية الغنية، وكيف أن العائلة تنمو خلال الخمسين سنة ويظهر فيها الأبناء المتعلمون المتخصصون، والذين يرفضون الدخول في التجارة ويريدون من الأب تصفيتها، وهو يرفض ذلك، ولكنه لا يتجذّر أو ينغرس في الزقاق ولا يجري علاقات فيه..

إن التعالق مع الحي لهذا التاجر يجري حول صينية الفريك بالحمام والتي يحافظ السيد سليم على أكلها طوال هذه المدة! وتتعرّض للتشويه من قبل الفران جعدة وزوجته العملاقة حسنية، حيث يسطوان على بعض مكوناتها، فيشعر السيد سليم بتغيُّر في مزاجه والذي لا يعتدل حتى منتصف الليل بدون تلك الخلطة السحرية، فيتشاجر مع الفران ويحول صنع الصينية إلى محل آخر.

كما أنه كان يراقب حميدة منذ كانت طفلة، ويتقدَّم للزواج منها، لكنه يصاب بمرض خطير في آخر لحظة، مما يعيق حميدة من اقتناص سبب داخلي وطني للثروة، هو هذه الفئة الوسطى الوطنية. فـ (البرجوازية) هنا عاجزة عن إعادة تحديث وتشكيل الحي.

أما السيد رضوان الحسيني فهو الإرث الديني في الزقاق، والمظلة الفكرية التي تظلّله، ويمثل التسامح والطيبة ونشر الفضيلة، رغم المآسي الشخصية التي أصابت بيته، حيث لم يبق له أبناء، ورغم شكيمته لزوجته بصورة مناقضة لروحانيته، وهو ككل يعبّر عن تضحوية الإسلام الضاربة الجذور في الأرض، فنجد السيد يتدخّل في المآزق الكبيرة في أحداث الحي، كرفضه لتنصُّل حميدة من خطبة عباس الحلو، فيدافع عنه، وهو أمر يعني انتماءه للوطنية الإنتاجية الأخلاقية، التي تحاول مقاومة الشرور الخارجية المندفعة للزقاق، أي الوطن، مثلما يتدخّل في حكاية شذوذ المعلم كرشة بعد أن طلبت منه الزوجة بوضع حدّ لانفلات زوجها غير الأخلاقي.

وإذا كان السيد رضوان الحسيني مثله مثل قبر الحسين في هذه المنطقة، يغدو الترميز الديني الأخلاقي العقلي ضد عالم منفلت في غرائزه وبهيميته وأنانيته، وهو عقل مثالي وعظي، يتداخل فيه الفقهي النصوصي والمزاج الصوفي، فإن الشيخ درويش هو اللاعقل الديني، هو عجز ذلك العقل عن السيطرة على عالم واقعي استغلالي فوضوي، فيتدفّق الشيخ درويش بالعبارات الصوفية العشقية، في صور كاريكاتيرية ساخرة، ويعيش رغم عدم عمله وعدم وجود بيت له، بشكل عادي، وهو أمر خارق.

ويستغلّ الرواي الشيخ لهذه اللقطات الكوميدية في الرواية، فحين يطلب المرشح السياسي الانتهازي من الشيخ ذي البركة أن يدعو له وهو الغارق في الصمت ينفجر الشيخ فجأة ويدعو له قائلاً: (الله يخرب بيتك!).

هكذا فرغم تشابك محوري الرواية إلا أنهما منفصلان، وهو أمر يعبّر عن التفكك في البناء الروائي، بسبب توجُّه محور الرواية إلى الحفر في الواقع عبر قصة متنامية متغلغلة في هذا الواقع، في حين يتوجّه المحور الآخر لعرض قصص جانبية، لا تساهم في الحفر في ذات المجرى.

فالمحور الأول يقوم على ثنائية الطهر – الدنس، وهي ثنائية تضادية غير جدلية، فيتجمّع في الطهر: الوطن، السيد رضوان، الحسين، عباس الحلو.. إلخ.

وهذا الجانب يمثّل الداخل والتراثي والمضيء.. إلخ.

في حين يمثّل الدنس أشخاص مثل: حميدة وزيطة والدكتور بوشي والمرشح وفرج إبراهيم القواد وحسين كرشة وأبوه.. إلخ.

والتنميط يتشكّل من هذا التضاد الكلي، وكون الحي والشخصيات والأحداث هي بلا جذور تاريخية وبلا صراعات طبقية، أي أن الكل الوطني الذي قلنا إنه هو الذي نمط الروايات التاريخية، يقوم هنا بتنميط الرواية الاجتماعية حين يضعها في قالب إيديولوجي، فهنا الداخل الوطني الإيجابي وهناك الخارج السلبي. هنا الضوء وهناك الظلام، هنا الشيخ الحسيني وهناك المعلم كرشة الفاسق!

رغم أننا نلاحظ بأن اللوحات تأخذ القص في اتجاهات تحليلية مضادة، فالمعلم كرشة وهو يتداعى يسجّل تاريخه السياسي العامر بالمعارضة والمشاركة مع حزب الوفد، لكن هذا التداعي ينقطع، ويظهر لنا المعلم في فصول أخرى وهو مقطوع السياق بتاريخه، فلا تظهر ملامح جدلية، بين الخير والشر، بين الماضي والحاضر، بين الانتماء والهزيمة..

ويعرقل التنميط الشخصيات المحورية كذلك عن النمو، فعباس الحلو الإيجابي عالق بالسلبي، وهذه الخصائص الإيجابية في ذاته لا تكبر، ولا تتأصل، فتظل رومانسيته طاغية عليه، كما أن حميدة من جهة مضادة، لا تتطوّر باتجاه الإيجابية رغم كثرة الصدمات، فلا تتفجّر هذه الشخصية المتضخمة بالإهانات الحادّة التي وجّهها القواد فرج إبراهيم، رغم أن الراوي يركّز على رفضها الحاد للإهانة! ولكنه هنا نمّط الشخصية وحرّكها في متغيرات لا تبدّل من القالب الذي وضعها فيه.

إن هذا التنميط وعدم قدرة الشخصيات على التطور الداخلي يُحلُّ بالتحولات الميلودرامية، حيث تنقلب الشخصية انقلاباً بلا جذور، وتلعب المصادفات دورها في تفجير أحداث مصطنعة، ففجأة يتحوّل عباس من إنسان وديع طيب إلى وحش كاسر، يريد قتل فرج إبراهيم، وتتوجّه حميدة من مُحبَّة وعبدة لفرج إلى راغبة في تحطيمه، وفجأة يظهر لها عباس في شارع مزدحم حديث وهي متبرّجة تبرُّجاً شديداً وداخل عربتها! ثم يخطّط عباس وحسين كرشة لضرب فرج وسرقة نقوده إلى أن يدخلا حانة فيجدا حميدة تلهو مع الجنود الإنكليز فيقوم عباس بالهجوم عليهم فيقتلونه.. إلخ!

وكذلك هذا يحدث للتاجر المسالم الوديع سليم علوان الذي ينقلب هو الآخر وحشاً كاسراً فيصير حاد الأخلاق والتصرفات.. إلخ.

إن هذا يعود لمجال الرؤية المسيطرة على البناء، فحين يجعل الراوي الشيخ الحسيني بذلك النقاء، فهو يصوّر سيطرة الإيديولوجية الدينية على هذه الحياة، باعتبارها كما قلنا مظلّة الأخلاق المثالية، فنجد الشيخ الحسيني هو ذاته الذي بدأت به الرواية، لم يتغيّر وبقي بذلك النقاء، ثم يحتفنا الراوي بخطبة طويلة للشيخ قبل ذهابه للحج، وتعطينا هذه الخطبة لمحة عن التصور الديني للشيخ وللراوي المهيمن:

«ثم كان من أمر زقاقنا ما تعلمون، فشدّ الشيطان على أعين رجلين وفتاة من جيراننا، أما الرجلان فقادهما إلى القبر، ينبشانه وغادرهما في السجن، وأما الفتاة فاستدرجها إلى هاوية الشهوات..»[12].

فالعرض الاجتماعي المطول للراوي – المؤلف لم يصل إلى جذور الأخطاء وأسبابها، فيقدّم الشيخ هذه الجذور، ويعلقها في الفضاء الغيبي كما يقدّم الشيخ كذلك نصائحه لبقية الشخوص لعدم الانزلاق في الهاوية الشيطانية لكنهم ينزلقون.

يقدّم لنا الراوي عبر هذه الخطبة المفهوم الديني التقليدي عن السيطرة المباشرة للإله على الفضاء الاجتماعي، وتدخلات الشيطان المعاكسة، وهي رؤية تجعل من التدخل الإلهي أو الشيطاني المباشرين إلغاءً للقوانين والسببيات الاجتماعية، فلا يتمكّن من عقد الصلة بينهما.

تغدو المادة الاجتماعية المصوّرة على هذا النحو فاقدةً للسببيات الأعمق غوراً من مجرد الانفعالات والعواطف والرغبات الفردانية، وإذا كان الراوي يحاول أن يضفي عليها سببية مثالية هي صراع الدنس والفضيلة، صراع الأنانيين والمضحّين، فإنه في النهاية عبر خطبة الشيخ يربطها بصراع الإله والشيطان، كما يجعل الصراع الوطني ضد الاستعمار شكلاً من أشكال ذلك الصراع الغيبي.

ومن هنا فالرواية تتوه بين هذه المفاهيم، فليس ثمة سببية عميقة توحّد هذه الفاعليات الفردية المختلفة، وتؤدّي كثرة هذه الفاعليات وأساليب التقطيع والتدخل والتقرير والإنشاء في زيادة هذه البعثرة وتضييع خيوط الروي والصراع، حتى تنقلب العملية من عرض واقعي متنامٍ متدرّج، إلى تحولات ميلودرامية زاعقة بالفجاجة أو متخثرة في خطاب ديني وعظي غير عقلاني.

الفصل الثالث – تفكيك بداية ونهاية

تتشكّل رواية (بداية ونهاية) على ذات الأسس الفنية القائمة على التحليل الجزئي، وتشكيل تعميمات منها.

إن حدث فقدان الأب يبدو مناقضاً لحدث سيطرة الأب الكلية في روايات الثلاثية: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، ففي بداية ونهاية تبدأ الرواية بفقدان الأب وتلاشي وجوده الشخصي.

لكن تلاشي الأب هنا لا يعني غياب حضوره المعنوي، فهذا الغياب كان هو السبب الرئيسي لنمو الأحداث في الرواية بهذا الشكل، حيث فقد الأبناء المظلة المادية التي كان من الممكن أن يغدو نموهم تحتها مختلفاً عن نموهم الذي تتابعه الرواية.

وهذا يعني بأن غياب الأب هنا هو كحضوره الطاغي في الثلاثية، لكنه كان حضوراً بالغياب، أي كان حضوراً سلبياً مؤثراً.

فغياب الأب لا يعني غياب المجتمع الأبوي، لكن محفوظ هنا لا يناقش مسألة الأب، بل يناقش مسألة أخرى، مسألة محورية، هي مسألة (البطل)، الانتهازي، أو المأزوم بسبب مطامحه الفردية العنيفة في ظل غياب الأب الحاني الرفيق به.

فرغم تعدّد شخصيات العائلة بدءاً بالأم، مروراً بحسن الأخ الأكبر، وبحسين، ثم بحسنين الأخ الأصغر، وانتهاءً بنفيسة، الأخت الوحيدة في العائلة، فإن الشخصيات الفردية العنيفة: حسنين ونفيسة وحسن، هم الذين يشكّلون محور الرواية ومأساتها.

إن الأم تمثّل الذكر الغائب، أو الأب في صورة امرأة، فإذا كان الأب حانياً مرحاً، فإن الأم التي أمسكت سلطة العائلة بيديها القويتين، كانت واستمرت لا تعرف المرح والتدليل والمجاملة، وأمام مأساة فقدان الزوج بشكل مفاجئ عنيف، وتحديات فقره وعدم تركه ميراثاً، فإنها نهضت بمهماته وحاولت أن تتجاوزه في ظروف بالغة العسر المادي والروحي.

يبدو الأب حسب حيثيات الرواية مسؤولاً عن نقاط الضعف والتفريط بهذه العائلة، فقد كان حنانه تدليلاً، فيفترض أن يكون الأخ الأكبر (حسن) هو البديل عن الأب في غيابه، أي أن يكون ولي عهده، ولكنه لم يكن كذلك، فقد قام الأب بتدليله وهو طفل، ولم يعامله بصرامة أثناء تعلّمه، فانقطع الصبي عن الدراسة بعد اخفاقاته المستمرة في الامتحانات، ثم انغمس مع شلل القمار والتسكع والبلطجة، ففقد أي قدرة على العمل المنظم الصبور.

ورغم أن الأب حاول بعد ذلك التأثير في ابنه البكر بشكل إيجابي، لكن الابن كان قد شبَّ عن الطوق، وغدت غرائزه وأنانيته هي المسيطرة عليه، فلم يعد ذا جدوى للعائلة في محنتها مع غياب الأب!

إن فقدان ولي عهد الأسرة، هو الذي دفع الأم للتصدر على مسرح العائلة المنهار، وقد واجهت وضع الأسرة المتدهور بضغط المصاريف، في كل وجه، فكان الأخوة الأنانيون هم الذين أحسّوا بالانزعاج من هذه التدابير، فقد واجهت الأخ الأكبر بنقده بقوة ومطالبته بعمل جدّي، كما أمرت الأخوين حسن وحسنين بالأكل في المدرسة، لأن وجبة الغداء لم تعد موجودة!

كما جعلت نفيسة تتوجّه لأخذ أجرة الخياطة التي كانت تقوم بها لبنات الجيران على سبيل الهواية، فطلبت منها أن تستلم نقوداً على هذا العمل، ولكن نفيسة المعقدة من شكلها ومكانتها، أي بسبب تضخمها الذاتي، اعتبرت ذلك إهانةً لها، حيث سقطت من مكانة الدلال في عهد الغائب إلى

مكانة الشغل، الوضيعة في رأيها، وبدلاً أن تغدو كنزاً (نفيساً) صارت مبتذلة بل منحطّة في خاتمة المطاف!

أما حسين فقد كان شيئاً آخر، فهو لم يقم علاقة قوية بالأب، بل كان أقرب إلى أمه، وهذا القرب والتداخل بين حسين والأم، شكّله بصورة مغايرة لأخوته الثلاثة الآخرين، فهو ذو اهتمام بالعمل والتضحية والبساطة والتمسك بالأخلاق.

إن علينا أن نرى في ذلك المحور الأمومي وقد اكتسب صفات الذكورة الديمقراطية، وليس الاستبدادية، فعلى الرغم من أن الأب الغائب كان مرحاً رفيقاً، لكنه كان غير صارم في مواجهة الأنانية والكسل، وبهذا فإن آثاره كانت تتوغّل في أبنائه بعد غيابه، وكان على الأم وحسين أن يصارعا هذه الآثار، وقد راحت تنمو وتفرض حضورها المدمّر على العائلة، لكان دون أن يستطيعا ذلك.

ومنذ البداية يصوّر نجيب محفوظ هذه العملية المتفاوتة في ردود الفعل تجاه الظواهر، فنظر حسنين لحدث جنازة الأب بشكل أناني واستعلائي:

«كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يحب أن يظهر بها أمام الناس. لم يكن أخواه ليكترثا كثيراً لهذا الأمر»[13].

(لم ير أحداً يملأ العين إلا جارهم الكريم فريد أفندي محمد).

وبينما تقبّل حسين فقدان وجبة الأكل في المنزل وأقبل على الوجبة في المدرسة، فإن حسنين نظر إلى ذلك بامتعاض، بينما تمكّن الأخ الأكبر حسن من وضع مبلغ صغير من تكاليف الجنازة في جيبه، ثم ذهب ليلعب القمار به.

في الوقت الذي كانت الأم تحرم نفسها وتتحوّل بالبيت إلى شقة تحتية في العمارة، لكن نفيسة نظرت إلى أخذ الأجرة من زبائن الخياطة بتذمُّر وبكت بألم!

وهكذا فإن أنانية الأخوة الثلاثة تتصاعد على نحو درامي متوتر، متداخل، عنيف، فحسنين يندفع إلى الطابق الأعلى في عمارتهم السكنية، والطابق الأعلى الاجتماعي كذلك، عبر خداع بهية ابنة محمد أفندي، وهو الرجل الطيب الذي ساعد العائلة، لكن الابنة بهية لم تخدع بمعسول الكلام وحافظت على نفسها من نزق حسنين، الذي تقدّم لخطبتها والعائلة تعاني شظف العيش وبيع أثاثها.

وكانت نفيسة تقوم في جهة أخرى متوارية عن جهة حسنين ببيع نفسها على العامل الفقير التافه والحقير في البقالة سلمان، الذي دفعه جوعه الجنسي لخداع هذه الفتاة، واستدراجها إلى شقة عائلته الخالية المظلمة، في حين كانت تنظر إلى عملها كخياطة باحتقار، وتشتعل نفسها بالحسد لمن تخيط لهن الثياب، ويتحوّل العامل الدميم الذي فتك بها جنسياً، عريساً تخيط ثياب عروسه!

وكان حسن الأخ الأكبر يكمل هذه اللوحة من جهة أخرى، تتّسم بالفكاهة والمأساوية معاً، فهو يتدرّج من صوت عادي في الفرقة الشعبية المخصصة للأفراح، إلى مغنٍّ نشاز يضرب بالقشور، لكنه ينتهز الأعراس لملء بطنه، ثم يغدو بلطجياً في خدمة هذه الفرقة وقد تحوّلت إلى خمارة، ثم يقدّم خدماته إلى سلمان الذي فتك بأخته، وسلمان ارتعب رعباً شديداً حين جاء هذا الفتوة إليه متصوراً أنه سوف يدافع عن شرف أخته المهدور، وفي هذه اللحظة الحادة الغنية بدلالاتها، يتراجع سلمان داخل نفسه وينوي أن يصحّح خطأه، لكن حسن لا يتقدّم للدفاع عن الشرف العائلي بل يريد أن يكون هو مغني الحفل الساهر!

ينسج محفوظ شبكة العلاقات بمهارة، وتغدو كل قطعة حدثية شخوصية، مستقلة بذاتها وتحوي إشارات وتداخلات مع القطع الأخرى، ففي حين كان حسنين يحاول الفتك ببهية دون أن يقدر على

مسّها، كانت أخته نفيسة في موقف معاكس، ونفيسة حين تعود إلى البيت وهي تشعر بالعار تسمع زفرات حسنين الفاشلة، وكان حسن وهو يفشل على موائد القمار وفي ضجيج القهوة يتذكّر عائلته بأسى، لكنه لا يكفُّ عن الاستفادة من وجباتها الشحيحة..

إن الأسماء الإسلامية للشخوص مثل حسن وحسين، هي إطلالة نجيب محفوظ على البناء العربي الديني، لكن الأسماء التراثية لا تعكس استفادة رمزية كبيرة منها، ويبدو كأن زوال الأب هو غياب كذلك لسلطة الإله الأخلاقية، فكأن الشخصيات السلبية قد فقدت المظلة السماوية الأخلاقية أيضاً.

فنجد حسنين وهو يواصل أحلام الخلفاء الجنسية الإباحية فيحلم وهو يتطلّع إلى جزء من جسم جارته:

«في أوروبا وأميركا ينشأ الفتيان والفتيات معاً كما نرى في السينما»، «وكان أجدادنا يقتنون الجواري»، «أجمل منظر هو بطن ركبتها»، «متى أجد نفسي رجلاً حراً؟»..

وبعد هذا الشبق العقلي يستعين بالمأثور الإسلامي لكي يبرّر شهواته (انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا رب ولكن البلد لم يعد يحترم الإسلام)، المقاطع من صفحة 57.

إن موت الأب ترميز إلى زوال تلك المظلة الأخلاقية، وتصير لدى حسن عدمية تجاه الإسلام وكل المأثور الطيب:

«إني أعيش في هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس»[14].

هذه العدمية الدينية هي التجلّي المُجّسد لغياب الأب، والرب، في شخصيات الأنانية المطلقة.

وحين تحافظ الأم وحسين على العلاقة بالموروث الإسلامي المضيء، يغدو ذلك في سلوكهما تضحية وتواضعاً وصبراً، ولهذا لا نراهما إلا كادحين، يشتغلان بدأب طويل ويأخذان أقل ما يمكن من الأكل والمتع، تاركين للأنانيين المائدة.

إن الشخصيات الإيجابية تقاوم في بؤرتها المحدودة، فالأم تواصل رفع البيت فوق كاهلها، وحسين ينتقد أخاه حسنين، ويعمل في وظيفة إيجابية ويمنح الأهل دخله.

لكن الأم وحسين لا يشكّلان محور الرواية، فمحورها هو الجانب الأناني والشرير، فشخصيات الأخوة الثلاثة السابقة، هي التي تمثّل البطل المأزوم، والبطل المأزوم هو الفاعل المتحرّك المغذّي للأحداث، وهنا تتدفّق التناقضات الفكرية والنفسية بالحيوية الدرامية، في القسم الأول من الرواية، لكن في القسم الثاني حين يشتغل حسين كمدرِّس بسيط في مكان ناءٍ، فإن هاتين الشخصيتين الإيجابيتين تمتحنان في الممارسة.

فحسين حين ينفصل عن سيطرة الأم تتاح لبعض البذور السلبية الصغيرة في نفسه أن تبرز، فهو يتوقف فجأة عن إرسال المعونة المالية إلى أهله، متوجهاً لشراء بدلة فخمة وإلى التفكير في الزواج الذي يحرّضه عليه مدير المدرسة مقدماً له ابنته كفخ، لكن حسين لا ينساق لذلك، وحين تزوره أمه بشكل مباغت، تحسم هذا التردّد فيه. وكان على حسين بعد ذلك أن يصحِّح خطأ أخيه حسنين في تلاعبه ببهية ثم في غدره بها حين صار ضابطاً وتطلع إلى فتاة أرستقراطية ليتزوّج بها، لكن الأرستقراطية سخرت من طموحه الفظّ!

لكن الشخصية المأزومة ذات تاريخ لدى الكاتب، كما سيكون لها مستقبل وافر، فستكون أساس الرواية – الشعرية القادمة، والحيوية التناقضية فيها هي التي تدفع الأحداث، وتشكّل المقارنات، وتشعل الأسلوب أكثر من الشخصيات الإيجابية:

يتحدث الراوي – المؤلف عن حسنين فيقول:

«وغمرته موجة حماس فامتلأ نشاطاً وتمنّى لو ينطلق إلى الخلاء متلفعاً بالظلام. وجعل يغيب عن النغم رويداً رويداً بعد أن فتح لروحه أبواب جنة عامرة بالأحلام والرؤى)[15].

إن الراوي – المؤلف يبقى بحالين أساسيين، فهو يترك مسافة بينه وبين الشخوص، ويظهر في أثناء السرد، وفي الحال الأخرى يندمج بها، ويغيّب ذاته. والحالة الأخيرة تترافق مع سيطرة اللقطات المشهدية، وارتفاع لغة الأسلوب حرارة وشعراً. أي حين تغتني الشخوص وتكون ذواتها الخاصة وتكشف أعماقها وتغدو مغايرة للراوي – المؤلف. وهي الحالة التي سوف تغدو مرافقة للروايات التالية مثل اللص والكلاب والسمان والخريف والشحاذ، أي الرواية – الشعرية ذات الأبعاد الفلسفية.. إلخ.

إن الشخصيات المأزومة وهي في هذه الرواية حسن، وحسنين، ونفيسة، توسُّع الشبكة الاجتماعية البشرية في الرواية، إلى حدٍّ كبير، فحسن ينغمر في عوالم الخمارات والمراقص والغناء، ثم ينزلق أكثر فأكثر نحو عالم الأجرام والتجارة بالمخدرات، وهنا نلمح مشاهد خاطفة للمجرمين وللحارة، التي ستكون نموذجاً في رواية مثل ملحمة الحرافيش وغيرها، فهنا توغل للعالم السفلي من المجتمع، في حين يتوجّه حسنين إلى الجيش والأرستقراطية، وهو عالم مخملي يكون هنا مفصولاً عن عالم المجرمين، فتغدو جوانب المجتمع منفصلة عن كليتها، رغم أنها موحَّدة في الحياة الحقيقية، وهذا سوف يظهر في الروايات التالية ذات التحليل الكلي.

وتعطينا نفيسة صوراً عن المجتمع السفلي من زاوية أخرى، هي زاوية المهن الدنيا وحياة المومسات.

وتقود هذه الزوايا إلى اتساع شبكة الرؤية، الطولية للمجتمع، فنحن نلمح قطاعات طولية لا تتمازج ولا تؤثّر في بعضها البعض. فظروف الجيش وحياة الأفراد فيه لا علاقة لها بالأرستقراطية أو بحياة الموظفين الصغار.

وتأتي السياسة كموضوع خارجي للشخوص، فنحن نعرف أن الأحداث تجري في زمن قبيل الحرب العالمية الثانية، فهتلر يحتفل بعيد ميلاده داعياً السفراء الغربيين، ومصر تمكّنت من إبرام معاهدة 1936، وتوقفت المظاهرات الدامية فيها.. إلخ.

وذلك لأن بؤرة الرواية هي في ذلك الحدث العائلي (الصغير) وهو تحطُّم عائلة بسبب غياب أب، وهي بؤرة توجّه السرد نحو استعراض تفاصيل هذا الغياب، ونموّ ردود الفعل حوله وباتجاهات متضادة تعكس نفسيات الشخوص، وعدم قدرة الشخصيات السلبية على تغيير نفسها، وصمود الشخصيات الإيجابية في هذا الامتحان.

وتغدو جذور الحالات النفسية كامنة داخلها، فأثر تربية الأب موجود على الجميع، بهذه الدرجة أو تلك، لكنها ليست العامل الحاسم والوحيد في توجُّه تلك النفسيات نحو التضخم والتورم، فهذه المظاهر المرضية تعود للشخصيات نفسها ومواقفها بعد موت الأب، وهنا تغدو الأحداث نتيجة نفسية مرضية، ناتجة داخل وسط اجتماعي قلق، مأزوم، لكنها لا تكتسي أسباباً أكبر، فعلاقتها بالبناء الاجتماعي الكلي مقطوعة، نظراً لتركّز بؤرة الرواية على الحدث الجزئي، وقيام السرد على التفاصيل الدقيقة الصغيرة التي تجري وراء تلك السببية النفسية المعزولة عن الصراع الطبقي، والمرتكزة على التباين بين الطبقات الذي يبدو كمفارقات.

ومن هنا فإن الراوي – المؤلف يتّخذ وضعيتين كما أشرنا، وهما وضعية الراوي الظاهر الحاضر، ووضعية الراوي الغائب الذائب في السرد.

ومن أمثلة النموذج الأول: «ولكن حسنين كان يفكّر بسرعة مدفوعاً بعواطفه كعادته، وكانت أنانيته تتوارى خلف ما يظنّه الصالح العام»[16].

إن المؤلف بتقريره دافع الأنانية بشكل صريح قد قطع حشود التحليلات الموضوعية التي جسّدها لتجسيد تلك الأنانية.

ومن أمثلة النوع الثاني تداعيات نفيسة: «إني أشارك في هذا الزواج.. وسأشارك في زيجات كثيرة دون أن أتزوّج، قانعة من هذا كله بأحلامي المحرقة»[17].

إن كثرة التفاصيل وحشود الجزئيات التي يسوقها المؤلف، في تلك البؤرة الروائية الجزئية، من حياة الكل الاجتماعي، وتفكك محاور الراوية، حيث يتجاور (الاجتماعي) قرب (البيولوجي) قرب (السياسي)، فلا تتمازج العناصر في عملية ديناميكة جدلية فنية، وكلها توجّه الشخوص السلبية نحو الاختناق الفني، وتوجّه الشخصيات الإيجابية نحو الدلالات المضيئة الصغيرة.

وهذه بسبب السببيات الكامنة وراء الأسلوب، فالمؤلف لا يضع السمات الأخلاقية كأشكال من توجُّه طبقات متباينة، بل تبدو كمشاعر مجرّدة، أو ذات سببيات فردية مقطوعة بالسياق الاجتماعي.

فيبدو موت الأب كـ (قدر) تتبعه أقدار أخرى، فأنانية حسن وبلطجته نتاج أسباب متوارية وتدليل، مثل أنانية حسنين، ويغدو القبح البيولوجي لدى نفيسة وأنانيتها كذلك سبباً لانهيارها، لكن كل هذه الأسباب الصغيرة لا تقود بهذا الشكل الحتمي الميكانيكي إلى الانهيار.

لهذا فإن المؤلف يقوِي في الشخوص السلبية عوامل الانكسار، ولا يقوّي فيها عوامل المقاومة، فتتشكّل مصائرها حسب مقولة فكرية متوارية، هي أن غياب الأب يسبّب هذه الكوارث، ولو كان موجوداً لما حدثت: (بداية) ثم (نهاية).

وهكذا ففي هذه المرحلة يخلق المؤلف قدرية موت الأب كبديل عن عدم فهمه لكون الصراع الطبقي وراء الظاهرات الفردية التي يخلقها[18].

إن الشخصيات السلبية تعيش في مستنقع روحي لا تتشرّب أفكاراً كبيرة، أو تعيش تضادات فكرية ونفسية عميقة، كما أن الشخصيات الإيجابية لا فكر هام يسندها، إلا فكر المؤلف المتواري، ولكن نرى حسيناً وهو الذي لا يشترك في المظاهرات الوطنية، والمنعزل يقرأ فجأة كتباً للاشتراكية البريطانية الفابية (التي يروّج لها سلامة موسى) ويظهر ذلك كقطع في نمو الشخصية العادية، في حين أن حسنين الذي يشترك في تلك المظاهرات هو نموذج الأناني!

وهنا تبدو (الاشتراكية) كحلٍّ فكري من خارج الأحداث والشخصيات وكأمر منزَّل!

يغدو المؤلف دافعاً للشخصيات السلبية نحو الحضيض الروحي حيث لا ومضة نور، ونحو الموت على أشكال مختلفة رهيبة، كقتل حسن في عراك دموي، ودفع حسنين أخته نفيسة للانتحار بإلقاء نفسها في النهر، وإلقاء حسنين نفسه لذاته بعدها! وهو أمر عجيب أن يقدم هذا المتضخم الأناني على الانتحار!!

مصائر رهيبة دُفعت بقوة في اتجاه واحد، وكانت مقاومة الشخوص الإيجابية موجودة لكنها هزيلة، حيث حافظت على المنزل بعد هدمه بشكل شبه كلي.

الرواية هذه نوع من الدرس الأخلاقي والاجتماعي يقدّمه المؤلف للقارئ علّه يتّعظ ويتسامى.

ومن حيث الدلالات العامة للرواية فإن الرواية تجسِّد معاناة ورؤى الفئات الوسطى الصغيرة، والتي تتمظهر هنا بالموظفين الصغار، فالأب كان موظفاً، ويتوجّه الابنان الأساسيان لهذه الدرجة

الاجتماعية، وإن كان حسنين يحاول أن يقفز لكن القفزة غير موضوعية، ويعيد حسين إنتاج الموظف الصغير في شخصه متطلعاً لتغيير واعد.

وتربط عائلة الموظف الصغير هذه في حياة الأب وموته، بالطبقة العليا (الإقطاع)، فكان الأب يعزف العود في سهرات (أحمد بك يسري)، وتتوجّه العائلة إليه لكي يعجّل بصرف المعاش بعد وفاته، ثم لكي يعمل على توظيف حسين، وقبول حسنين في الكلية الحربية، ثم يطمع حسنين في التسلق إلى هذه الطبقة ويقول ذلك في تعبير مقزّز، عبر الارتباط بابنة البك بشكل جنسي.

إن هذه الخلية من الفئات الوسطى الصغيرة المأزومة، لا تستطيع أن تكون مستقلة، وهي تعيش في الفضاء الديني التقليدي، غير قادرة على إنتاج المعاش والوعي معاً، وبالتالي فهي في تبعية للوعي الديني، المحافظ، إلغاءً أو قبولاً، والإلغاء يغدو عدمية، وهو الذي يقود إلى البلطجة وبيع الجسد وبيع النفس، والقبول يغدو تمسكاً بفضائل أخلاقية تغدو أحجاراً صغيرة وسط التيار الكاسح.

وبالتالي فإن إمكانية إنتاج وعي ديمقراطي نهضوي داخل هذه العائلة يغدو مستحيلاً، والقفزة في الفراغ ممكنة لكنها لا تؤدّي إلى فعل منتج مؤثر، فحسين يسمع من رجل سياسي في القطار بأن (النحاس سيحكم إلى الأبد) ويعرف أن حسين وفدي، وهو أمر لم نعرفه نحن القراء، فيقول له «قرأت هذا في سماحة وجهك. الوطني هو الوفدي، وما الأحرار الدستوريون إلا إنجليز بطرابيش»[19].

هذا الإسقاط السياسي من حزب الفئات الوسطى المصرية، على الرواية والشخصية، تعبير عن عجز حيثياتها الفنية من إنتاج تصور ديمقراطي نضالي من داخلها، لكون الشخصيات تابعة للإقطاع سلباً وإيجاباً.

الفصل الرابع – فلسفة اللص والكلاب

عندما يخرج سعيد مهران من السجن بعد عدة سنوات من قضاء العقوبة فيه، يدخل إلى السجن الأكبر، وهو النظام الاجتماعي الذي بناه الانقلاب العسكري الوطني الشمولي، وهو يحتدم غيظاً وغضباً، ليس بسبب العقوبة فقط بل لأن (رفاق الدرب) خانوه وخانوا القضية المشتركة.

على الصعيد الشخصي بالنسبة لنجيب محفوظ فإن النظام العسكري لثورة يوليو 1952، قد أوقفه عن الكتابة الروائية لمدة عدة سنوات شبيهة بحبس سعيد مهران، بسبب المفاجأة التي أحدثها مثل هذا التحول، ولأنه تحوَّل قطع التراكم الديمقراطي الثوري للفترة السابقة، وأسس نظاماً مختلفاً غير معهود في مصر الحديثة الديمقراطية.

إن هذا الانحباس، بالنسبة لسعيد مهران ولنجيب محفوظ، ولّد لغة مشتركة، لغة عاطفية حادة، وهكذا فإن سعيداً كان يدمدم حانقاً وهو يتوجّه إلى بيت طليقته السابقة (نبوية) والتي يعيش معها رفيق دربه (عليش سدرة):

«أنسيت يا عليش كيف كنتَ تتمسح في ساقي كالكلب؟ ألم أعلّمك الوقوف على قدمين؟ ومن الذي جعل من جامع الأعقاب رجلاً؟ ولم تنسَ وحدك يا عليش ولكنها نسيت أيضاً، تلك المرأة النابتة في طينة نتنة اسمها الخيانة»[20].

إن الاحتدام العاطفي عند الشخصية المحورية سعيد، مقارب للاحتدام العاطفي عند نجيب، أو هو صورته الروائية، فهؤلاء الخونة ليسوا جماعة عادية بل هم مناضلون سابقون ضد النظام القائم، نظام اللامساواة والقهر الطبقي، وليس كما يظهر على مادة الرواية بأنهم جامعو أعقاب سجائر ولصوص، ولكن هذا الظهور بهذا المظهر هو وليد التعبير الروائي الجديد لمحفوظ الخارج من حبس اللاكتابة، فلم يجد قوى مناقضة فنياً لنظام القهر الجديد سوى في (المجرمين).

حين يتوجّه سعيد مهران لبيت طليقته يواجَه بحشد من المخبرين المنبثين في الشارع. ودخل سعيد بيت الخيانة:

«وحملق عليش من صورة كبيرة في الجدار معتمداً بقبضتيه عصا غليظة. أما المخبر فقد جلس إلى جانب سعيد وراح يعبث بحبات مسبحة»[21].

لقد قامت طليقته وصديقه بتبليغ الشرطة عنه في آخر سرقة له وضبط متلبساً، وعلينا أن نرى هذه (العصابة) كجماعة ثورية توجِّه عملها ضد أسس النظام المتمثلة في تحطيم الملكية الخاصة، وبهذا فإن الخيانة موجهة للانحراف عن الطريق النضالي، إضافة إلى أنها خيانة شخصية، فهي خيانة مزدوجة، ولكن إضافة إلى ذلك فإن الخائنين لم يكتفيا بوضع المناضل في السجن، بل أنهما غرّبا ابنته عنه، فلم تعرفه وأنكرته!

وهذا الإنكار شبيه بوضع المثقفين الديمقراطيين تجاه نظام يوليو العسكري، فهو لم يكتفِ بسرقة السلطة منهم، والتي تزعزعت دكتاتوريتها على مدى عقود سابقة من النضال الذي خاضوه بتضحياتهم، بل أبعدهم عن المشاركة في الحياة السياسية كذلك.

«بنتك في الحفظ والصون، مع أمها، وشرعاً يجب أن تبقى مع أمها بنت ستة أعوام، وإن شئت أزورك بها كل أسبوع..»[22].

إن عمر البنت مقارب لسنوات النظام الجديد، ولانتهاء نجيب محفوظ من زمن كتابة هذه الرواية، فقد مضى على النظام العسكري عدة سنوات أبعد فيها القوى الديمقراطية عن السلطة

واحتكرها، وتغدو الأم – الزوجة هنا رمزاً للبلد، المُستولى عليه من قبل (الخونة)، وبشكل شرعي زائف، عبر استخدام القوة الباطشة، ويبرر عليش هذا الاستيلاء على الزوجة والابنة:

«لم أرتكب جريمة ولكنها القسمة والنصيب، والواجب أيضاً، واجب المروءة دفعني إلى ما فعلت، ومن أجل البنت الصغيرة أيضاً!)[23].

هذه هي مبررات النظام العسكري في السيطرة ولكن سعيد مهران لم يُجرَّد من زوجته وابنته بل من ميراثه المادي كذلك:

يقول: «لم أتركها في حاجة، كانت لديها أموالي، أموال طائلة..»، فيردُّ عليه المخبر: «تقصد مسروقاتك؟! تلك التي أنكرتها في المحكمة!».

والحقيقة أنها الملكية العامة المادية التي كانت نتيجة النضال الشعبي، والتي يتربّع عليها الآن الضباط والحرامية الجدد.

ومن هنا حين يخرج سعيد مهران من بيته المسروق يأخذ بعض الكتب الباقية التي نجت من المذبحة، فيقول المخبر ساخراً:

«– أكنتَ تسرق فيما تسرق الكتب؟ وابتسم الجميع ولكن سعيد أقبل يحمل الكتب دون أن يبتسم..»[24].

إنها ليست كتباً فقط بل هي الثروة المعرفية للنضال والتي تآكلت في زمن الدكتاتورية، وظلت بقية منها، متوجّهة للخارج، لتفعيلها مجدداً ضد (الكلاب).

حين تحمل الكتب للخارج، أو حين تعود الثقافة الديمقراطية للتوغل مجدداً في صفوف الشعب، تواجه نمطين من الثقافة المضادة المعرقلة للكفاح أولهما تتجلّى في الوعي الديني المحافظ الذي يغيّب وعي الناس عن قراءة الواقع.

ذهب سعيد إلى النمط العام للوعي الديني المنتشر السائد:

«يا له من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم. حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوّسة الهامة..»[25].

هذه هي تضاريس مثل هذا الوعي المنتشر من عهد آدم، حيث الإنتاج الزراعي والتوجه نحو السماء، ولكن المطلوب التوجه نحو الأرض..

أما سيد هذا الوعي الديني فهو شيخ علي الجنيدي، لكن كيف يواجه الشيخ الجنيدي اللصوص الجدد للثروة الوطنية؟

يهتف سعيد وهو يتوجّه لبيته المفتوح: «ترى كيف حالك يا شيخ علي يا جنيدي يا سيد الأحياء؟»، إنه سيد الأحياء بقدرة الوعي الديني على السيطرة على الفعل العام، لكن الشيخ كان في حالة أخرى:

«هاك الشيخ متربعاً على سجادة الصلاة غارقاً في التمتمة»، «وهذه الحجرة القديمة لم يكد يتغيّر منها شيء»، ص 18، لكن الشيخ يعيش في حالة هذيان وغياب عن الحوار الفاعل، فرغم تدافع جمل سعيد مهران لجذبه إلى حالته المأزومة؛ حالة غياب الوعي الديمقراطي لدى الناس، ومحاولته لتذكير الشيخ بالماضي الخاص به وبأبيه حيث كانا من المريدين له خاصة الأب حيث كان سعيد طفلاً يلهو في الحوش لم يتجذّر في الوعي الديني عامة، ويذكر الشيخ كذلك بالحاضر حيث سُجن، وبابنته التي انتزعت منه، لكن الشيخ يدعوه للتحليق عن الواقع:

«أنت تريد بيتاً ليس إلاّ..»[26].

وحين تتابع «عينا سعيد طابوراً من النمل يزحف بخفة بين ثنيات الحصير» مذكّراً لنا بسلسلة الانتهازيين الناخرين للنظام، يصرخ على الشيخ طالباً حلاً، فلا يكون لديه سوى (توضأ وأقرأ). وحين يقول بإصرار عن عليش «ومالي، النقود والحلى استولى عليها، وبها صار معلماً قد الدنيا، وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله» فهو تحديد لطبيعة النظام وسرقته للمال العام وتجنيد كافة الانتهازيين حوله، وتضخمه في المنطقة العربية، فلا يجد من الشيخ سوى (توضأ وأقرأ)!

توضّح رواية (اللص والكلاب) هنا طبيعة الوعي لدى محفوظ عن الوعي الديني الإسلامي في هذه الفترة، فهو يقوم بتعميم الوعي الديني وتسطيح أبعاده، مركزاً إياه في شخصية وحيدة متضخمة، هي الشيخ الجنيدي الصوفي، وهي عملية تمثّل ردة الفعل العامة لدى محفوظ بعد ثورة يوليو وقطع مسار التطور الديمقراطي، وهي تورمات فنية سوف نحلّلها لاحقاً، فهو ينتقل من التأييد التعميمي للوعي الديني كما في (زقاق المدق) إلى النفي التعميمي له كما نرى هنا.

أما الشكل الثاني من الوعي، فهو الوعي المدني الديمقراطي المناضل في الفترة السابقة، على فترة سجن سعيد مهران. فإذا كان الوعي الديني قد تخثّر واستسلم، فإن سعيداً يتوجّه إلى النمط المدني الذي عرفه كمقاوم للتسلط، ولكنه هنا أيضاً يتجسّد بشخصية وحيدة هي شخصية (رؤوف علوان).

لقد انتقل رؤوف علوان من الغرف الضيقة المزروعة وسط الحارة إلى فيلا كبيرة، تحيطها الأشجار والجدران العالية وتعمل بها ثلة من الخدم، ورؤوف الذي كان من الجماعة المناضلة والداعية إلى استخدام مختلف أشكال النضال لانتزاع الثروة من اللصوص، يكتب الآن في الجريدة أشياء أخرى، تافهة، ويقدّم نصائح سخيفة للقراء، بعد أن كان صوتاً للكلمة الحرّة!

يقول بتبرير نظري سطحي:

«يا عم سعيد، زال تماماً جميع ما كان ينغّص علينا صفو الحياة..». وبينما كان النظام يواصل سياسة القهر والاستغلال فإن رؤوف علوان يقول شيئاً معاكساً للواقع، فليس لديه شخصياً أي شيء (ينقص صفو الحياة)، لكن سعيد مهران كان ينقصه كل شيء: زوجته وابنته وبيته وتراثه المسروق!».

إن الوعي المدني الديمقراطي السابق، مثل الوعي الديني المحافظ، التحق بالسلطة القاهرة، وراح يتمتّع في قوقعته الخاصة.

لكن سعيداً لم يخن تقاليد النضال، التي تتجلّى بشكل السرقة، فيقوم بالسطو على منزل رؤوف علوان نفسه دون أن ينجح.

وإذا كان نمطا المثقفين الانتهازيين كرّسا الواقع القائم، فإن الشعب ظل يجترّ آلامه، وهذا ما تمثّله قهوة المعلم طرزان:

«وأحدقوا به وعلى رأسهم معلم القهوة وصبيه وعانقوه وقبلوا وجنتيه»، ومن داخل هذه القهوة تظهر (نور) وهي امرأة تبيع جسدها، ولكنها هي التي تحتضن سعيد مهران، وتخفيه في بيتها وتساعده بكافة أشكال المساعدة، وهو يقرف من مهنتها ومن خريف العمر الذي تتهاوى فيه، ولكن حين يوغل في مغامراته الدموية ويحاول البطش بأعدائه، يدرك كم يحبها لكن المغامرات تقطعه عنها، فهي تمثّل على الطريقة الرومانسية الثورية في هذه الرواية، النقاء والطهر رغم أنها تسبح في مستنقع قذر، وهذا يعيدنا للعنصر الرومانسي في (رادوبيس).

وإذ تحدّدت عبر الفصول الأولى المعسكرات المتضادة، بشكل فرداني، فإن بقية فصول الرواية هي مونولوجات دائمة لسعيد وصراع مع السلطة وأشكال تجلياتها.

يتبدّل أسلوب نجيب محفوظ في هذه الرواية عن الروايات السابقة ذات السرد البطيء المطوَّل ذي التفاصيل الكثيرة، فهنا يظهر سرد سريع، يتمحور حول الشخصية الرئيسية، وتتداخل فيه الضمائر:

«أنظر ماذا أنت صانع بمرارة الانتظار في هذه الظلمة الحارة القاتلة. يبدو أن نور لا تريد أن تعود، لا تريد أن تنقذه من عذاب الوحدة والظلمة والجوع والظمأ. ورغم كل شيء فقد نام وهو أيأس ما يكون من الندم. ولما فتح عينيه رأى الشيش ينضح بنور النهار..»[27].

فالسرد يتقلّب بسرعة بين الضمائر، فتارة يقفز ضمير المخاطب، ثم يظهر ضمير الغائب ماشياً بهدوء، فهناك مشاركة قوية بالحدث وعبر الضمير الأول، ثم يأتي سرد تحليلي من الخارج، ويتداخل هذا بحوارات سريعة وامضة، ما تلبث أن تتوارى ليحلّ سرد مطوّل وحفر داخلي بشتى الأنواع، ويرفد ذلك بأحلام مضيئة لغموض السرد والشخوص:

«فقال له الشيخ إنه يطالبه بالبطاقة ليتأكّد من أنه من الخاطئين لأنه لا يحب المستقيمين فقدّم له المسدس وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة في ماسورته ولكن الشيخ أصرّ على مطالبته بالبطاقة قائلاً إن تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك..».

إن السرد السريع، المتنوع الأساليب، المتمحور حول شخصية محورية مأزومة واحدة، وحدث رئيسي واحد، هو خروج سعيد من السجن وانتقامه، يكثّف الرواية، ويختزلها ويشحنها بتوتر.

كما أن هذا الأسلوب المبسط يتداخل وترميز معتمد على التضخيم والفردانية، فهؤلاء اللصوص يغدون ثوريين، والاغتيالات تغدو فعلاً نضالياً، بسبب إن الكاتب اعتمد على حدث حقيقي جرى في مصر يتعلّق بظهور (سفاح)، وكأن محفوظ وجد في هذا الحدث الحقيقي معادله الموضوعي للخروج من ابتعاده عن الكتابة، مجسّداً فيه معارضته للنظام، لكن هذا المعادل الموضوعي السلبي لم يكن غنياً بالفكرة العميقة المعارضة للواقع.

فتحويل هذا اللص إلى ثوري، وتشكيل مفهوم نضالي للسرقة، وهو أمر يشكّل عباءة يلبسها الكاتب للتخفي من مراقبة النظام العسكري الصارمة، كانت متناقضة ومفكّكة فكرياً.

فهو حين يتكلّم عن رؤوف علوان يصفه كثوري: «الطالب الثائر. الثورة في شكل طالب» وكان سعيد يسمعه ويتأثّر بكلامه:

«يستمعون لك. الشعب.. السرقة.. النار المقدسة.. الثروة.. الجوع.. العدالة المذهلة»[28].

توضح النقاط هنا تفكك المفهوم السياسي عند رؤوف علوان ونجيب محفوظ، وصعوبة العثور على المفهوم المنسجم بين النضال والسرقة، فهو يحيل أسلوب الإنتاج إلى سرقة من قبل الأغنياء للشعب، فيختزل العلاقات الموضوعية للنظام الاجتماعي، وهو أمر نجده لدى منظر الفوضوية بردون، وتعبيره الشهير (الملكية سرقة)، وإذا غدا نظام الإنتاج سرقة، يغدو الفعل الثوري سرقة مضادة، ويغدو اللصوص ثواراً، وبهذا التبسيط حاول محفوظ أن يثور المادة الحياتية الحقيقية مدخلاً فيها أبعاداً ليست فيها. فحدث بينها تصادم لم يكن بالإمكان ملئه بعبارات مقحمة مثل:

«سرقات فردية لا قيمة لها، لابد من تنظيم!»[29]، الصفحة نفسها.

فالتنظيم فعل سياسي بين الناس لتطوير قدراتهم على تغيير المجتمع، وليس عصابة لانتزاع الأموال!

إن هذا التنميط الترميزي لمحفوظ صادف حادثة السفاح الشهيرة، وصادف لحظة خروج محفوظ من قمقم الصمت الكتابي، فراح يطوّع المادة الحقيقية، بزخم عاطفي، وبمحاولة لتغيير الأسلوب

السابق التفصيلي البطيء، ولمعالجة تغيرات الواقع المذهلة، بأسلوب حركي مندفع، ساخن، وتحت عباءة من الرموز.

وأضيف الطابع الترميزي الخاص بالرواية، إلى الطابع الترميزي العام للرواية لديه، فهناك رموزه المستمرة بجعل أنثى محدّدة رمزاً لمصر ويغدو امتلاكها رمزاً لتبدل الأحوال السياسية، يقول عن نبوية زوجة سعيد التي امتلكها عليش في (انقلاب) القبض على سعيد:

«لذلك عُرفت بخادمة الست التركية نسبة إلى تركية عجوز كانت تقيم بمفردها في بيت محاط بحديقة كبيرة»[30].

إنها مصر التي كانت مرتبطة وخادمة لدى تركيا، والتي كانت تستغلّ المنطقة كحديقة لها. ويغدو زواج عليش من نبوية هو انقلاب 23 يوليو، وسجن سعيد هو إبعاد المناضلين عن السلطة.

ولا يتّفق أسلوب الاغتيالات التي يقوم به سعيد مهران مع التراث النضالي الديمقراطي، فيواجه سعيد الفشل في اغتيالاته ويروح ضحيتها أناس أبرياء، مما يغدو تحريضاً من قبل المؤلف لسلوك طريق معارض مختلف، كما تأتي الرواية ككل، في لحظة صخب من قبل المؤلف على ثورة يوليو، ثم سوف تتبدّل بعض أحكامه عنها، وإن يكن الموقف العام المناهض للدكتاتورية العسكرية ولأي دكتاتورية أخرى، فكرة أصيلة لديه.

ولكن رغم كل هذه النواقص فقد ولد أسلوب جديد لدى الكاتب، يتمحور في تشكيل الرواية – القصيدة، حيث البطل المحوري السلبي، واللغة المشتعلة المشعّة، التي لا تلغي التفاصيل وتدخل إلى عمق أزمة البطل من خلال الجانب السلبي.

الفصل الخامس – البناء الفلسفي في أولاد حارتنا

رواية (أولاد حارتنا) هي رواية ذات إشكاليات كبيرة، لكونها تتحدّث عن قصص الأديان السماوية في المنطقة، وهي قد جاءت ككتابة في مرحلة الرواية الاجتماعية فعكست مستواها الفكري، وما فيه من تناقضات استطاع الكاتب تجاوزها في أعمال أخرى تالية تناولت الإرث الروحي العظيم في المنطقة بدون التجسيد المباشر للأنبياء.

-1-

يقدِّم لنا راوي رواية (أولاد حارتنا) افتتاحية يبرّر فيها الكتاب، فهو مسجل لروايات الرواة، المتداولة في القهوة بهذه الحارة.

فهنا جسم اجتماعي معاصر صغير ملموس هو الحارة والقهوة والبيت الكبير والساكن الذي فيه (الجبلاوي) والأوقاف المترتّبة على تاريخ البيت.

«كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء وقال في حسرة: هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع ونضام؟!»[31].

نلاحظ هنا أن (الكلية) الوطنية غدت ذات جذور ماضوية، فكلمات مثل (الجميع)، ونحن، هي كلها تستكمل التعبير عن الضمير الوطني، وإن تجلّى ذلك في تاريخ المنطقة العام، ومن هنا فهو يقول لاحقاً: «وحارتنا أصل مصر أم الدنيا، عاش فيها وحده وهي خلاء خرب» فتغدو الأنا الوطنية أصلاً للبشرية والوجود كذلك.

إن الراوي منذ البداية يخلق هذه الازدواجية، بين البناء الاجتماعي المعاصر حيث البيت الذي تشكّل في الخلاء، وبين المنظومات الدينية السائدة في المنطقة.

إن البناء الاجتماعي المعاصر من قهوة وحارة وفتوات وأشياء هو علاقات اجتماعية موضوعية تعود إلى حقبة القرون الوسطى، حيث بعدُ لم تتفكك بتحوّلات عصرية، فهي بناء عبودي – إقطاعي لم يتحدث، وهذا البناء يفرض أشياءه ومواده الخاصة به. فهو الديكور الذي ستمثل فيه سير أديان المنطقة وقد عُبِّر عنها بطريقة الحكواتي.

في حين أن المقصود بالروي ليس هذا البناء الاجتماعي العائد لحقبة معينة، بل الوعي الديني الذي تشكّل في هذا المنطقة خلال أكثر من ثلاثة آلاف سنة.

ولكن هذا الوعي الديني لا يُعرض كمقولات وآراء بل يُعرض كقصص أو حكايات وهي حكايات داخل بناء مصري اجتماعي يعود للقرنين الماضيين.

وبهذا فإن الراوي راح يجسّد المفاهيم الدينية الكبرى بأشياء وعلاقات تعود لزمن آخر ومكان آخر، فمفهوم الإله الواحد جسّده بـ (الجبلاوي)، والسماء التي تحكم الأرض جسدها بـ (الخلاء).

فالبيت الكبير الذي يرمز كذلك للسماء، (على رأس الحارة، من ناصيتها المتصلة بالصحراء)، هو تلك السماء الدينية المسيطرة على الأرض الشرقية، المهيمنة على ناصيتها، والتي عبرها تتشكّل الحقب والصراعات وتوزّع الثروات وهي التي تشكّلت عموماً في الصحراء ففاضت على وادي مصر!

فيقوم الراوي – المؤلف بالتركيز في المبنى الفكري الديني بجعله متشيئاً في ركائز صغيرة محدّدة هي: الجبلاوي، والبيت الكبير، والحديقة – الجنة، والمجلد الكبير – اللوح المحفوظ.. إلخ.

وهو يجسّد هذه الركائز من الإرث وتصويره، لكنه لا يسميها بأسمائها الحقيقية المقدسة بل بأسماء يخترعها ويحيلها إلى قصص تبدو كأنها لا تمتُّ إلى ذلك الأصل، لكنه يقصد أن يعنيها أيضاً عبر ذلك الديكور المحلي الذي اخترعه لها والتي أعطته إياه الحارات المصرية في القرن التاسع عشر خاصة!

ومفهوم الإله الواحد المجسّد والمركز هنا هو خلاصة رأي المؤلف في فهم أديان المنطقة وتطورها، فهو إذ يجسّد الجبلاوي كشخصية معبّرة عن مفهوم الإله الواحد، لا يهتمّ باختلافات ومفاهيم الأديان المتعدّدة، بل هو يستخلص ما هو جوهري داخل وعيه الديني، فيتناول الخطوط العريضة في هذه الأديان، وعلاقتها بالأرض، والمعاني الأساسية لظهورها وعلاقاتها بالسكان، لكن ليس في تاريخها الحقيقي بل في تاريخ القرن التاسع عشر المصري وقد صارت تلك الأديان (حكايات) وأمثولات وليست تاريخاً حقيقياً وليست تجسيدات حقيقية بل إشارات وعظات.. إلخ.

وهو يحيل بعدئذ الأنبياء إلى (أولاد حارتنا) باعتبارهم قادة التحول في المنطقة، فيضفي عليهم هذا الدور ويصفهم بـ (الأمجاد)، أما مفهوم الإله الواحد فيشخصنه بـ (الجبلاوي).

وهذه الشخصنة للإله هي التي تحيِّر العقول:

«عمّر فوق ما يطمع إنسان أو يتصوّر حتى ضرب المثل بطول عمره. واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد.. وقصة اعتزاله وكبره مما يحيِّر العقول، ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها»[32].

فشخصنة فكرة الإله تقوده إلى سلسلة من المتناقضات، إنه يحيل الشخص هنا إلى فكرة الإله الواحد، فيضفي إشكاليات أخرى فكرية واجتماعية على هذا المفهوم.

إن التناقض بين فكرة الإله وشخصنتها تضع الراوي – المؤلف في تناقضات بلا حل.

(هو صاحب أوقافها وكل قائم فوق أرضها والأحكار المحيطة بها في الخلاء).

إنه يحوّل فكرة الإله الواحد إلى شخص يتّسم بالضخامة والصلابة فهو يستخدم مصطلح الجبلاوي القادمة من جبل، مما يحيله إلى مفاهيم الإلوهية القديمة، أي مفاهيم إله التجسد والمكان والمحسوس وبهذا يعود إلى مفاهيم ما قبل الفلسفة. وحين يتحوّل مفهوم الإله إلى المادة يعاني المفهوم من إشكالاتها التحولية ومن حيّزها.. إلخ.

لقد عاد إلى مفاهيم ما قبل الفلسفة القديمة، فحوّلها إلى تجسيدات تماثل التشيؤ القديم وفهم المذاهب (الحشوية) في الفكر الإسلامي التي تضع الإله في حيز وباعتباره جزءاً من المادة، ففكرة الإله تغدو شخصاً، والركائز الغيبية من عرش وكتاب محفوظ وجنة ونار تتحوّل إلى بيت الخلاء والحديقة والكتاب في الغرفة والنزول من السماوات يصير طرداً من البيت الكبير.. إلخ.

وهكذا بدلاً من أن يجرّد ويكشف سببيات الأديان بمفاهيم راح يجسّدها ويصوّرها كما كانت بالوعي الديني ما قبل الفلسفي وبلغة تمويهية، تحيل تاريخ الأديان الغني إلى حركات في حارة تعود لزمن مختلف. فيدخل قاموس الحارة المصرية بتواريخ الأديان المغاير، لكنه يحاول أن يطابق بين الاثنين، بين تاريخ الأديان ومسرح الحارة المصرية التاريخي الحديث.

وبطبيعة الحال هناك مشابهات وتداخلات، فجسم التطور الاجتماعي التقليدي كما كان يحتضر في القرن التاسع عشر، كانت به بعض السمات والمظاهر المشابهة للقديم، فاستلّ من هذه السمات جسوراً لربطها بتاريخ الأديان.

لكن تجسيده لفكرة الإله عبر شخصنته كـ (فتوة) يتضاد مع اتساعها وتاريخها الغني ومع تطور الحركة الفكرية الحديثة التحويلية، وهذا أيضاً ما يُطرح كذلك على شخوص أبطال الحارة هذه وهم

رموز الأنبياء العظام.

-2-

يبدو أن مصادر نجيب محفوظ في التأريخ الفني للأديان تعتمد بشكل كبير على العهدين القديم والجديد، فالتوراة حين تجسّد تاريخ الدين اليهودي تربطه بفهمها للإله كشخص مجسّد، وعالم الغيب تحليه إلى ما يشبه الحديقة السرمدية الكاملة بالجمال والسعادة، وتظهر خلق الإنسان كعملية صنع فخاري، وتحيل مفهوم الشيطان كذلك إلى كائن ناري، يتمرّد على الإله.. إلخ.

ولهذا حين يظهر الجبلاوي في أول مشهد من جزء أدهم، يظهر بنفس التشكيل التوراتي القصصي التجسيدي لمفهوم الإله، فهو شخص داخل حيز:

«ضجّت الحديقة بالحياة والغناء على حين ساد الصمت بالبهو. وخيِّل إلى الأخوة أن فتوة الخلاء قد نسيهم، وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط»[33].

إن التماثلات بين الجنة التوراتية كحديقة غنّاء، يحافظ عليها السارد وينقل حيثياتها، لكنه ينتقل فجأة إلى تعبير (فتوة الخلاء)، فيأخذ من قاموس الحارة المصرية مفهوم الفتوة كترميز للسلطة الكونية، ويضيف إليه تعبير (الخلاء)، وهو تعبير يراوح بين الكون والبرية، فالخلاء يصلح أن يكون تعبيراً عن الفضاء، وعن الصحراء معاً، لكن تعبير الفتوة لم يُستخدم إلا لكي يتماشى مع كون الحارة المصرية هي المسرح الذي يجري عليه التمثيل الرمزي لتطور الأديان. وليس للتحقير والتقليل.

ويدعوه التجسيد الذي انساق إليه أن يُضخِّم من هذه السلطة الكونية وقد تمظهرت كائناً بشرياً:

«وما يقلقهم إلا أنه جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء وإنهم حياله لا شيء»[34].

هكذا يبدأ التناوس والتراوح والتداخل بين المصدر التوراتي والمصدر الشعبي المصري، الإله في التوراة يقول للملائكة بأنه سوف يخلق كائناً خاصاً، لكن الرواية المصرية تجعل الجبلاوي يتحدّث عن (الوقف).

«أرى من المستحسن أن يقوم غيري بإدارة الوقف»[35].

والوقف هو تعبير وعلاقة اجتماعية إسلامية، أي أمر يعود إلى التاريخ المصري الإسلامي، فتمَّ إدخاله في التاريخ الديني القديم كتعبير عن الأملاك العامة، وعن مصير الأرض والبشرية عموماً، وهو موتيف قصد منه الراوي أن يتجنّب مسألة الخلق الإلهي لآدم، فقفز إلى قضية اجتماعية ستكون هي القضية المركزية للرواية ككل، وهي مسألة المصالح العامة للجمهور، فأخرج الصراع من الغيبي إلى الصراع الاجتماعي، كفعله في الرواية عموماً.

ولهذا قفز إلى الصراع بين أدهم وإدريس، بين آدم وإبليس، حين جعل الجبلاوي يقرّر أن أدهم هو من سيقوم بإدارة الوقف، وبهذا فقد أعطى الإنسان مسألة إدارة مصيره حسب الرواية المحفوظية، وليس الشيطان إدريس الذي سيغدو تجسيداً للشرّ داخل التاريخ البشري.

وهنا تغدو الأنسنة مغايرة للتاريخ الديني التقليدي، فإدريس الذي يغدو بشرياً متصوّراً يغدو جزءاً من التاريخ البشري وليس من التاريخ الغيبي، فهو يسكر ويتشاجر بذاته، مع قيامه بمهمات إبليس الأخرى مثل التفريق بين الناس وزرع الشرّ والشكوك وجرّ أدهم إلى طريق الغواية والضلال. لكن الراوي يتخلّص منه لأن غيبيته ستكون مثقلة على مسار الرواية الاجتماعي، فيموت خالقاً سلالة بشرية شريرة، فكأن الشرّ يظهر من جهة أخرى ذا أصل غيبي كالخير، ولكن الشرّ يظهر بصورة نادرة كجانب غيبي، ففي صفحة 403 فقط يتذكّر الراوي الأصل الإدريسي أو الإبليسي للشرّ: «يا

سلالة الخيانة ويا لصوص البشر. منذ أطلق إدريس ضحكته الباردة وأنتم تتوارثون الجريمة وتغرقون الحارة في بحر الظلمات».

إن اعتبار الخير أو الشر من مصدر غيبي يتبدّى كذلك في هشاشة علاقة الوعي أو العواطف بالبناء الاجتماعي، الذي يتكوّن بلا قوانين أو مسببات مستقلة.

ويخلق محفوظ تضادات بين أدهم وإدريس بتشكيلات بشرية اجتماعية بدلاً من التضادات العنصرية، كعنصري النار والطين، بذكر أن أدهم جاء من أم سوداء عادية، بخلاف أم إدريس البيضاء، وهو استغلال موتيفات اجتماعية حديثة بدلاً من موتيفات القدامى ذات المصدر التقني.

ثم تجري الرواية المحفوظية على غرار الرواية التوراتية، فأدهم يعيش حراً سعيداً في الجنة، فتظهر زوجته المقبلة ويحاول الراوي عقد صلة بين الرواية التوراتية وبين روايته حول هذه المرأة الزوجة:

«بدا الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه. والتفت فرأى فتاة سمراء..»[36].

إن بقية (الأخوة) يبقون بغير ذرية في حين أن أدهم هو الخالق للذرية مع إدريس، وذلك لأن الأخوة مصابون بالعقم!

هكذا يقوم الراوي بمتابعة الرواية التوراتية حرفياً في مواضع عامة مجسداً إياها على ذلك المسرح، ويختلف معها حين تتقاطع مع روايته، لكنه لا يستطيع الضبط الكامل بين الرواية التوراتية وبين الرواية الترميزية الخاصة التي يخلقها.

فأدهم يقوم بالعمل حتى وهو في الجنة مسؤولاً عن الوقف وهو جانب يعبِّر عن اختلاف كبير بينه وبين الرواية الأصلية، فآدم فيها لم يكن يعمل فجاء العمل بعد نفيه من الجنة، فهو ضريبة لعنة، جاءت بعد الأكل من الشجرة المحرمة، في حين أن العمل في رواية محفوظ كان قبل وبعد الطرد، لأن البيت الكبير الذي زعم أنه يمثّل السماء، لم يستطع أن يكون كذلك، فهو ذو علاقة بالأرض لأنه جزء من الأرض وجزء من العمل، فراح المؤلف يقطع علاقته الضرورية والحتمية بما حوله وبجذوره، لكي يلائم ذلك الرمز.

من هنا يغدو الخروج من البيت الكبير غير السقوط من الجنة حسب الرواية التوراتية، فالخروج من البيت الكبير هو خروج من عمل سهل وإداري إلى عمل يدوي، ومن منزل مرفّه إلى الخلاء، فلا يغدو كالسقوط المصوّر دينياً.

كذلك فإن خروج أدهم ليس كسقوط آدم، حيث يخرج أدهم والوجود البشري كثيف حوله، فلا يغدو هو أبو البشر، كما أن الأرض المسكونة العامرة تجعل من وجوده المقطوع بلا دلالات المعاناة الابتدائية المصوّرة عبر التوراة. فكان بإمكانه أن يستعين بما هو موجود من منازل وأشياء وسلع، في حين كانت الأرض مجرّدة خالية أمام آدم. فلا تغدو معاناة أدهم التي يصورها محفوظ بعد ذلك مبرَّرة فنياً، فهنا تعجز الرواية المحفوظية عن مجاراة الأصل، لكونها قامت بنسخ فوتوغرافي للأصل، قاطعة بعض الجوانب، واضعة إياها على خلفية ليست من صلبها.

فأميمة تستخدم الداية أثناء الولادة، وأدهم يستخدم عربة لكي يعمل، ويتعامل مع سوق جاهزة عامرة بالسلع، وهو أمر يعبِّر عن تاريخ بشري طويل ومثقل بالإنجازات الحضارية، لكن الرواية الأصلية ترفض وجود إنجازات سابقة، وتجعل أدم وحواء يواجهان الطبيعة البكر، فليس ثمة حديد ولا عربات ولا أسواق، ومن هنا تغدو معاناتهما مبرَّرة، أما معاناة بطلي محفوظ فغير مبرّرة.

إن نقل محفوظ الحكاية من عصر إلى عصر، هو نقل لاتاريخي، أي هو أدلجة فنية.

هذا ما يجري لقصة قدري وهمام (قابيل وهابيل) فهما يظهران بسرعة بعد الخروج من البيت الكبير، ويظهران بتكوينين متضادين، دون وجود أي جذور لهما، سوى نفسيات متبلورة على الخير أو الشر، مع أدهم أو مع أبليس، وهذا تكوين غير جدلي سيكون من أساسيات منهجه.

لكنه باختزاله وسرده الممتع يدخل جوانب حسية مشهدية وحوارات درامية مصعدة للأحداث.

وكما قلنا فعدم تبلور وغنى قابيل وهابيل المحفوظيين، تعود إلى كونهما تخطيطات مجرّدة كصدى للأصل، في حين كانت شخصيتا قابيل وهابيل تعبّران عن الصراع العميق والواسع بين الرعاة والمزارعين، فليسا هما مجرد شخصين.

-3-

إن نجيب محفوظ في تصويره للشخصيات والأحداث التاريخية يعتمد على ما يراه في الحارة المصرية، فيضفي هذا التصوير الذي يعيشه أجواء حيّة على القصة الدينية لكنه يسلبها أجواءها القديمة الحقيقية.

«وكان طابع حارتنا – كحالها اليوم – الزحام والضجيج. الأطفال الحفاة أشباه العرايا يلعبون في كل ركن، ويملأون الجو بصراخهم والأرض بقاذوراتهم. وتكتظّ مداخل البيوت بالنساء، هذه تخرط الملوخية، وتلك تقشّر البصل..».

إن هذه الحيوية المستمدّة من المشاهد اليومية للحارة، تعقبها عمليات تغلغل في الحدث – البؤرة، وإضفاء لغة سردية دقيقة وسريعة وجميلة داخل هذه التغلغلات في الحدث – البؤرة، مع جعل المشهديات محسوسة بربطها بالزمان والمكان.

«ولم تفلح زفرات الخريف الرطيبة في تلطيف هذا الجو المشحون بالنوايا الدموية فهتف زقلط...»[37].

وإذا كان لم يوجد جسم للحارة في زمن أدهم فإن هذا الجسم تواجد الآن مع القسم المعنون بـ (جبل)، وهكذا فقد كانت البشرية موجودة في خلفية مسرح أدهم، رغم أن أسرة أدهم هي البشرية الحقيقية حسب الرواية، والآن تصبح الحارة هي الممثلة للمنطقة العربية فعلاً وتغدو الحارة كذلك هي نسل أدهم وهو أمر متضاد.

وهذه العملية التخطيطية الترميزية تتوالى الآن بخطوط مقاربة للأصل التوراتي، وهو ما يمثّل من جهة أخرى تضاداً مع تاريخ الحارة المصرية الموغلة في القدم والتي هي أعطت اليهود تاريخهم الديني بشكل أولي وأساسي.

فقد صار (اليهود) هم أول من بدأ التاريخ الديني حسب رواية (أولاد حارتنا)[38]، ويتمّ ذلك في المسرح الديكوري للحارة، وقد صارت فيها قهوات وأحياء، معبرة عن شعوب وقبائل بشكل اختزالي وامض. فحي (آل حمدان) يرمز لليهود العائشين في مصر، ولكنهم يظهرون بشكل مطلق، وكتاريخ للوعي المشخصن في الزعيم والنبي موسى الذي يظهر باسم (جبل). ولعل الاسم ناتج من علاقة النبي موسى بالجبل السيناوي الذي دار حوله سفر الخروج.

إن البشرية أصبح لها تاريخ سابق، والحارة هي هذا التاريخ وهي كذلك تاريخ المنطقة العربية عامة والمصرية خاصة، ولكن الطابع الاختزالي يحيل التاريخ إلى وقف وفتوات وعامة وتقلّب للزمن والأحوال.

فكيف ظهرت الانقسامات الاجتماعية وغدا هناك صراع؟

«ولما أغلق الأب بابه واعتزل الدنيا احتذى الناظر مثاله الطيب حيناً، ثم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالريع. بدأ بالمغالطة في الحساب والتقتير في الأرزاق ثم قبض يده قبضاً مطمئناً إلى حماية فتوة الحارة الذي اشتراه)[39].

عبر تعبير (الوقف) يغيب الإنتاج، فالوقف رمز للأملاك الموقوفة لعمل الخير، لكنه لا يظهر مصدره وتاريخه، بل يبدو كثروة مقطوعة عن جذورها، وكشيء مُعطى مسبقاً. من هنا فهذا التعبير المتجوهر خارج عن صراعات التشكيلات الاقتصادية، وبالتالي لا تظهر قوى اجتماعية متصارعة حسب تطور الإنتاج، لكن يظهر التاريخ كصراع بين الكل الاجتماعي وبين (الناظر) و(الفتوات) وهم أجسام اجتماعية هشّة وبلا جذور.

يغدو الناظر والفتوات الجسم الاجتماعي الأعلى، المستغلِّ للوقف، وتظهر عملية النزاع حين تتغيّر رغبات الناظر، وهذا أمر سنجده يتكرّر ليس مع جبل بل مع رفاعة الذي يرمز لزمن المسيح عليه السلام، وقاسم الذي يرمز للنبي محمد (ص)، فالأسماء تتغيّر ويتبدّل النظار ولكن علاقة استغلال الوقف هي الباقية، ويتبدّل الفتوات ولكن الفتونة تبقى مستمرة، ومقطوعة حين يثور أهل الحي المظلوم، فيحصلون على شيء من الوقف، لينهض بعد ذلك حيٌّ آخر لم يعطِ شيئاً من الوقف.

وهذا يتّفق مع شيء موضوعي من تاريخ المشرق هو سيطرة الدول على الثروة، فتقطع سيطرتها الثورة، لكن الثورة تأتي بدول أخرى توزّع الأموال العامة بشكل جيد حيناً ثم تظهر طبقة تسيطر على الدول أداة الإنتاج الرئيسية وتوزّعها عليها.

لكن الحكي في الرواية يحيل الطبقة المسيطرة إلى مجموعة أفراد فوقية بدون جذور، ولهذا فهي سرعان ما يقضى عليها، لأنها أقرب أن تكون إدارة بلا انغراس في الحارة.

ولكن هذا التمثل للتاريخ هو تمثل اختزالي تجريدي أكثر منه تمثلاً واقعياً موضوعياً، فعلائق القبائل اليهودية المهاجرة إلى مصر ثم ذهابها إلى فلسطين وطرد أهلها، عملية أكثر تعقيداً من حركة شخص اسمه جبل وهروبه بسبب قتله لأحد أفراد الفتوة وتعلّمه فنون السحر وكيفية إخراج الثعابين ثم عودته إلى الحارة وصراعه مع ناظر الوقف وعصابته وانتصاره بهجوم الأهالي بالطوب والعصي.

إن هذا الاختزال يضفره محفوظ بلوحات شيّقة وتحوّلات درامية في الشخوص محاولاً التقارب مع الأصل، لكن القبائل اليهودية لم تكن ذات جذر في الحارة المصرية، وبقاؤها في الحارة نفسها، يشير إلى أن الحارة لم تعد هي مصر كما قال لنا الراوي في البداية، بل هي ترميز لتطور الوعي الديني.

إن هذه الاختزالات والتناقضات تشير إلى فقر المنهج الفني التجريدي الاختزالي في كشف الحالة الواقعية المركبة، ومن هنا كذلك حين يتحوّل المسيح عليه السلام إلى حاوٍ آخر يخرج العفاريت من الأجساد، بهدف ملء الأرواح بالقيم الإيجابية، فتصبح المسألة شبه كاريكاتيرية.

إن مستوى قراءة محفوظ للأديان في تلك الفترة الخمسينية أو الستينية تنعكس على كيفية نظره إلى الأنبياء، فنجد أن رفاعة تنعكس عليه رؤية إسلامية – كاثوليكية فهو بلا ولادة عجائبية بل نتاج طبيعي لأبيه النجار وله سيرة إنسانية طبيعية بلا خوارق، لكنه من جهة أخرى بعيد عن الممارسة الجنسية الطبيعية، فيظهر بشكل زهدي منقطع كلياً عن الطبيعة.

وحتى معجزاته تتحوّل إلى عمل اجتماعي معرفي فهو يقوم بإخراج العفاريت من الأرواح، لكن باعتبار العفاريت قوى عصبية مرضية وعادات اجتماعية متكلسة، فهنا يضفي محفوظ على رفاعة

وكل الأنبياء في الحقيقة طابعاً فكرياً اجتماعياً موضوعياً، فهم بالحقيقة بدون خوارق، وحتى الجانب الخارق الرمزي المتمثّل بالعلاقة بالبيت الكبير الرامز للسماء، يغدو اجتماعياً، لكون البيت جزء من الأرض كما يبدو من مسار الرواية والأحداث، فلم يستطع أن يخلق منه قيمة غيبية ماورائية، ولهذا حين يأتي عرفة بعد ذلك ممثلاً للعلم الذي يكتسح هذا البناء الغيبي المفترض، يغدو ذلك متناقضاً، لأن البناء الذي صوّره محفوظ كان بناءً غير غيبي، فما الداعي للثورة عليه من قِبل عرفة – العلم؟

هنا نجد أنفسنا أمام البناء الاجتماعي المصوّر بشكل اجتماعي عادي بدون خوارق، فهي أحياء تطالب بالوقف المستولى عليه من قبل الناظر والفتوات، وتغدو الرواية فصولاً لشخصيات متعدّدة تطالب وتحقّق هذه العملية، بصور إنسانية اجتماعية واضحة وغير غيبية، إلا من علاقات وامضة بالجبلاوي، فتغدو الرواية تقارير عن الاجتماعي السطحي والمحدود، وليس غوصاً في هذه البنى الدينية المعقدة والمركبة، فهي أرشيف حكائي مُبسّط للدوران حول الاجتماعي ذاك.

كما أن الاجتماعي السطحي هذا مكرّر بشكل مستمر، فالشخصيات المحورية تتكرّر عملياتها السياسية التحولية، مع تباين أدوات بسيطة، فجبل يعتمد على القوة ورفاعة يعتمد على الحب، وقاسم يعتمد على القوة، وداخل أجسام هذه القصص هناك لمسات شخصية متنوعة مستقاة من تاريخ الأنبياء، وهذه اللمسات جوهرية غالباً من حياتهم الشخصية الحقيقية.

لكن ضخامة هذه المادة وتكرارها وتوجهها نحو الاجتماعي المحدود والمغامرات العسكرية حيث معارك الفتوات، لم يجعل منها تاريخاً للأديان في المنطقة كما أراد المؤلف، فهي تغيب عن جوهر هذه العمليات الفكرية الكبرى، عن كونها ثورات روحية وفكرية، فتغدو تسطيحاً لها.

والتسطيح يبدو كذلك من جانب تصوير هذه الرموز المقدسة فوق مسرح ذي ديكورات مبتذلة للحارة المصرية، حيث غرز الحشاشين والأغاني والنكات.. إلخ، وهذه جوانب كلها غيّبت الطابع الفكري العميق للرواية، وحوّلتها إلى ما يشبه الفيلم الميلودرامي المطوّل.

إن المؤلف يشير إلى تباين مستويات التطور بكلمات مبسّطة كأن يصف العرب بما أطلق عليهم بأنهم حي (الجرابيع) وهو اصطلاح لتحديد البداوة، لكن هذا الاصطلاح لم يستطع أن ينفذ إلى الدين ويكشف دوره فيه.

وهكذا فإن هذه التبسيطية الروائية التجريدية سوف تعطينا لوحة كاريكاتيرية عن الأديان وليس الأديان نفسها.

-4-

يمثّل عرفة حسب تلك التخطيطية الروائية مسألة العلم والمعرفة، وهو يأتي إلى الحارة متجهاً إلى حي رفاعة، الذي يعبّر حسب رموز الرواية عن العالم المسيحي الغربي، رغم أنه في المشرق العربي!

«فأشارت المرأة إلى ربع في حي رفاعة وقالت – هناك بدروم، خلا مذ ماتت ساكنته حرقاً يرحمها الله!»[40].

إن سكن عرفة في الحي المسيحي المرمز يدل على أن الراوي يدرك كون الثورة العلمية والصناعية تمت في أوروبا، ثم يجسّد عرفة وأخاه حنش بشكل تخطيطي كالسابق، فهو له علاقة بالتجريب والاكتشاف الصناعي ويسميه السحر، وبدأ يمارس أعماله هذه المركزة على صنع قنابل زجاجية، فتغدو بمثابة نفيٍ للعصي التي يستخدمها الفتوات، فيتركّز التحديث والانقلاب الصناعي في مسألة القوة العسكرية، وهكذا فإن العملية الاختزالية تتواصل في رمزية عرفة.

وهو يساير خطوات الأنبياء برفض الفقر وتحكم الناظر والفتوات ويريد الازدهار والغنى للناس، لكنه انتهازي وتقني منسلخ عن الإرث الديني، فهو يقول عن أهالي الحارة الجبلاوية:

«كل واحد يفاخر برجله بغباء وعمى، يفاخرون برجال لم يبق منهم إلا أسماؤهم، ولا يحاولون قط أن يجاوزوا الفخر الكاذب بخطوة واحدة! أولاد كلب جبناء»[41].

إن وعي عرفة ولغته التعبيرية توضح إن هذا العلم التقني ليس هو طريقة وعي علمي، فتغدو الأديان كما صوّرها الراوي – المؤلف، تخطيطات اجتماعية غير ذات جذور عميقة في الوعي والسلوك والاقتصاد، فهي ليست بنية لديه، وهكذا عبر عدة زجاجات حارقة تستبدل النبوت، ويمكن إقامة تحول وازدهار، وهي لغة تتماشى مع وعي سلامة موسى بإمكانية إزالة الأديان عبر العلم والتقنية.

بطبيعة هذا الوعي الفني لا يمكن تشكيل بنية معمقة، فتستعاد البنية السابقة بطرقها الترميزية التجريدية وذلك بتشكيل المرأة كرمز للأرض، فعرفة يحب عواطف التي يقتل أحد الفتوات أباها، وهي تقبل بالزواج من عرفة ثم تعارضه حين يكون مجرد أداة في آلة الناظر الاستغلالي، وحين يخونها ويخون مُثله.

كما تستعاد أيضاً صراعات الفتوات كرمز لصراع الأديان، وترتفع ممارسة عرفة التقنية بحيث يتمكن من صنع زجاجات كثيرة مدمرة، ولكن هذه التقنية تقع تحكم الناظر الذي يرمز هنا لتحكم الدول الغربية في العلم وتوظيفه لاستغلالها وهيمنتها، فتحول من رمز للإقطاع للرأسمالية!

ويتم انتقال عرفة للعيش قرب منزل الناظر، وتتم إبادة الفتوات ويتمّ أسر العلم، ويعيش عرفة التناقض بين انتمائه للناس وبين السيطرة عليه من قبل الناظر، فيخون الأخير ويعود للجمهور لكنه يُقتل ويذوب حنش أخوه في هذا الجمهور وعداً وأملاً بأن العلم سوف يتجاوز الأديان ويعود منتصراً ملغياً التخلف والظلم.

«المهم إن الناس عرفوا الرجل، وما كان ينشده من وراء سحره للحارة من حياة عجيبة كالأحلام الساحرة. ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فاكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق جبل ورفاعة وقاسم»[42].

بطبيعة الحال إن هذا الرفع لم يتم بل أن الأديان استعادت نفوذها بشكل أكبر في المشرق خاصة، وهذا الحلم التفاؤلي مرتبط بالنزعة العلمية التقنية التي كانت مدرسة سلامة موسى ولويس عوض تعتقد بانتصارها الوشيك، لكن محفوظ حاول أن يخلق وحدة بين الأديان والمدرسة العلمية التقنية تلك، والتي كانت ضعيفة في دراسة البنى الاجتماعية العربية الإسلامية.

لقد تجاوز محفوظ تلك المدرسة بمحاولة تغلغله في الإرث الديني وإقامة صلة معه، لكن من خلال منهج عدم التغلغل في جذور الأديان، ومن خلال رؤية تضاد شبه مطلق بين الأديان والعلم، وليس بإقامة صلة بين الوعي الديني الديمقراطي والوعي العلمي الديمقراطي، فهما وجهان لعملة واحدة، بشكل تاريخي نسبي.

أما الوعي الديني الدكتاتوري والوعي العلمي الدكتاتوري فكل منهما يمثّل اجتثاثاً للآخر بدون إمكانية لتحقيق الاجتثاث، لكن في بداية النهضة العربية الحديثة كان الوعي النخبوي العلموي يعيش على تلك التناقضات المطلقة بدون وعي جدلي يتعمّق البنى والتداخلات بينها.

ولهذا فرواية (أولاد حارتنا) تمثل هذه العلموية التي تشربت روحاً ديمقراطية شعبية، فكشفت طبيعة الأديان كثورات، بعملية تحليلية فنية اختزالية، كما قرأت ثورة العلوم بذات الطريقة، وكان إنتاج هذه الرؤية داخل مبنى الرواية يمثل إشكالية بتجسيد الرموز المقدسة في مثل هذا الإطار، لكن

كانت تلك خطوة على طريق نجيب محفوظ الطويل في تحليل الواقع فنياً وعبر التجريب والبحث المشروعين.

الفصل السادس – المنتمي المأزوم في (السمان والخريف)

كانت طريقة نجيب محفوظ في إدخال صوته الشخصي داخل الثلاثية؛(بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) هي في بروز كمال عبد الجواد الذي يماثله في العديد من المظاهر الشخصية، فيغدو أهم ما يتشكّل، مناوئاً بشكل تحديثي للبناء الاجتماعي القديم، هو صوت كمال الذي يتساوق مع صوت حزب الوفد كممثل للفئات الوسطى ذات المشروع التحديثي الغربي.

لكن صوت كمال الفكري والسياسي هو صوت تأملي، لا يشكل خبرة من النضال العملي، فلا يجمع بين النظرية التحديثية ومواجهة الواقع، تاركاً للاتجاهات الشمولية (الشيوعية) و(الدينية) ذلك الجمع.

وتبدأ رواية (السمان والخريف) الصادرة بعد (اللص والكلاب) سنة 1962، بحدث فشل عمليات الفدائيين المصريين على القناة، وإلغاء معاهدة 1936، وحدوث حريق القاهرة المدمر.

إن الشخصية المحورية عيسى الدباغ هو شخصية وفدية حكومية، تقوم بالمفاوضة مع الفدائيين لمعرفة مطالبهم، وكانت أهم مطالبهم الحصول على السلاح، الذي لم يحصلوا عليه فتعرض البوليس الوطني لمذبحة.

وعيسى الدباغ كان يتحرك في هذا المناخ السياسي العنيف، فيتفاجأ بحريق القاهرة:

«وخيل إليه أن في الجو رائحة عفنة أشد كآبة من الدخان. وزفر مع اليأس والذهول غضباً: أحرقْ.. خربْ.. يحيا الوطن..»[43].

وعيسى الدباغ كان مسؤولاً سياسياً وفدياً صغيراً، فجمع بين السياسة والإدارة، بعد ماضٍ نضالي في المظاهرات والسجون، فهو لم يكن باحثاً، أو مثقفاً كبيراً، فجاءت ردود أفعاله ملاحظات صغيرة على الأحداث، ونجيب محفوظ كراوٍ؛ بعد تجربة اللص والكلاب، صار في الخلفية البعيدة، لا يظهر إلا بشكل خاطف في موقع واحد، وبصورة يعود فيها لأسلوبه القديم، لكن هذه الرواية عموماً هي استمرار لأسلوبه الجديد، الرواية – القصيدة.

إن كمال عبد الجواد ذو المستقبل الفكري التنظيري الواعد يتوارى، ويظهر السياسي محدود الخلفية الفكرية عيسى. وكلاهما يشتركان في نفس الخلفية الفكرية الوفدية، لكن بينما كان كمال يقرأ الفلسفة وعلم الاجتماع، فإن عيسى الدباغ كان مناضلاً حركياً ليست لديه قدرة على قراءة الفكر والواقع.

إن هذه الهوة بين الفلسفة والحركة السياسية الوفدية، سوف تتجلّى بعض أسبابها في الرواية، وتتوارى أسباب أخرى أكثر عمقاً وأهمية.

لقد عجز كمال عبد الجواد عن الدخول الفكري والفلسفي في حركة الوفد، في حركة الفئات الوسطى لتشكيل مجتمع تحديثي، فرأينا عيسى الدباغ يظهر بدلاً عنه وهو يتحرّك على مسرح الأحداث، مناضلاً وطنياً، بلا بوصلة دقيقة.

إن الأحداث تتوالى دون أن يقدر على التأثير فيها، فلا يجد سوى أن يذهب إلى (سراي شكري باشا عبد الحليم)، وهو أحد قيادات الوفد لكن شكري باشا كان حسب تحديد عيسى:

«هذا الشيخ الذي هبط نشاطه في مكتبه إلى الحد الأدنى، والذي لم يعد له من عمل حقيقي سوى نشاطه باللجنة المالية بمجلس الشيوخ»[44].

ويقول الباشا:

«قلْ في هذا اليوم ما شئت، أين الوزير؟.. لا أحد يدري؟ أين البوليس؟ لا أحد يدري؟ أين الجيش؟..»[45].

إن السلطة الملكية – البريطانية المشتركة سحبت شريكها العدو حزب الوفد من مكانه في تلك السلطة، بعد إلغائه معاهدة 1936، وتشجيعه لحرب العصابات ضد الجيش البريطاني في القناة، فغدت هذه المغامرة السياسية والعسكرية التي اندفع إليها الوفد، فرصة للتخلص منه. عبر مغامرة أشد خطورة هي حرق القاهرة.

ولا تجري بين الباشا وبين تابعه البك عيسى الدباغ أي عملية تحليل لهذا الانهيار لسلطة الوفد، لكن كان ثمة مغامرة سياسية عسكرية ثالثة في طور التشكل والظهور، هي انقلاب يوليو 1952.

وهي مغامرة ستكون ناجحة بعكس المغامرتين الأوليتين نتيجة للصراع الشديد بين الطبقات الحاكمة!

توضّح الفصول الأولى من (السمان والخريف) عملية انهيار السلطة في وعي هذا الوفدي الفرد، فنرى تنظيمه الشعبي الهائل كأنه غبار، في حين يصعد تنظيم عسكري صغير داخل الجيش ويحتل السلطة ويبدأ عملية تغيير هائلة!

ولكون كمال عبد الجواد ذا نظرة تأملية، تطورت وتجسدت في مسخ سياسي هو عيسى الدباغ بطل السمان والخريف، فإن مقاربات نجيب محفوظ التحليلية مع الواقع، تغدو تأملية فردانية هي الأخرى.

ونظراً لطريقة نجيب محفوظ الترميزية باعتبار الأنثى هي الوطن، والسلطة هي أنثى، فإن عيسى الدباغ في أثناء هذه العاصفة السياسية، يقوم بخطبة سلوى ابنة علي بك سليمان:

«وطاب له أن يستحضر صورة سلوى بجمالها البلقاني المغري...، واعتدها منة من الله أنها ليست من فتيات النوادي ولا من معتنقات فلسفة العصر»[46].

إن الأصل البلقاني والتركي يشيران عادة للطبقة الإقطاعية الحاكمة في مصر منذ محمد علي، ويظهر أبوها بصورة جلية باعتباره موظفاً بارزاً في البلاط.

إن هذا التعالق بين الطبقة الإقطاعية ونخب الفئات الوسطى السياسية المتسلقة، يمرّ وقتذاك بأزمة شاملة، لكن عيسى اختار هذا الوقت ليزيد من ارتباطه بهذه الطبقة!

كما يعبّر تداعيه هنا عن تقليديته وعن عدم تطوره الفكري الفلسفي في المناخ الذي كان يأمله كمال عبد الجواد، وهذا بسبب تباين مواقع الفئة الوسطى بين الشخصيتين، فكمال ابن تاجر له تاريخ في التجارة والابن له تاريخ في الثقافة، في حين أن عيسى هو ابن موظف صغير وقد انغمس بالسياسة بشكل تقني، ولهذا فإن الأخير لم تكن له جذور ثقافية مستقلة فكان ذليلياً للإقطاع.

«ولعل التماهي مع الأرستقراطية مشترك بين كمال وعيسى، إذا تذكّرنا حلم كمال عبد الجواد بعايدة شداد في الثلاثية».

أي أن المستويين يعبران عن تدهور القاعدة الوفدية فكرياً، وعجزها عن التحليل الفكري للواقع، ولهذا نرى أمَّ كمال وأمَّ عيسى في نفس المستوى المعرفي والتخلف الفكري!

وكان ابن عمه حسن المنافس السياسي له، والذي رفض طريق الوفد، والمنتقد بشدّة له، وانحاز للضباط الأحرار، وكان قد فكر بالتقدم لخطبة سلوى، وهو ترميز يعبِّر عن صراع خطوط عديدة على الاستيلاء على السلطة وقد تزوج حسن سلوى فعلاً مثلما ارتفع في سلالم السلطة الجديدة!

وإذا كانت السلطة تُسحب من الوفد، وتذهب للقوة العسكرية الصاعدة وجماعتها، فمن الطبيعي أن تبدأ عائلة موظف السراي السابق علي بك سليمان، في إسدال الستار على العلاقة مع عيسى، منتهزة فرصة كلمة سياسية صفعت الأب على وجهه!

إن سلطة الانقلاب العسكري مثلما تعطي نفسها التحكم في المستوى السياسي للمجتمع، تقوم كذلك بخلق إيديولوجيا خاصة بها، إيديولوجية (الثورة) حيث هي (النقاء) و(الطهر الثوري)، وفضح العهد البائد المعتم المظلم، وهي عملية فكرية تأتي دائماً مع صعود قوة تركّز السلطة في قبضتها!

ولهذا كانت عملية مكافحة فساد النظام الملكي السابق تجري بشكل تشهيري تطهيري، من أجل تحطيم العناصر المعارضة وتغييب ديمومة حضورها في النظام العسكري وهو يتمدّد في كل الجهات، بادئاً في زمن عيسى الدباغ، من التغلغل في الدولة، والصحافة، وفي الوقت الذي يُجرجر فيه عيسى لمحاكم النظام التطهيرية، تشهيراً بفساده وإغداقه العطايا على جماعته الوفدية، يعرض عليه ابن عمه حسن أن يتعاون معه في شركة جديدة يملكها في حقل السينما، وهو تعبير مزدوج عن السحق للعنصر المعارض، وإدماجه في آلة الدولة الجديدة القاهرة.

وإذ يستنكر عيسى عملية التشهير يعترف بينه وبين نفسه بانزلاقه في الفساد، وتكوينه لثروة خاصة متوارية، يعصرها من عُمد الريف، لكنه مع هذا يرفض الالتحاق بمؤسسات النظام المتعدّدة الزاحفة على المجتمع، والتي ستكوّن فسادها الخاص في غيبة الديمقراطية، فيعيش حياة التشرّد والبطالة المهنية والسياسية.

مع الطرد من السلطة الجديدة والرفض للتعامل معها، وغياب أي فعل إيجابي مغاير، تبدأ أزمة عيسى الدباغ!

وكان يمكن أن يكون هذا مخاضاً فكرياً جديداً لو أن نجيب محفوظ شكل بطلاً مناضلاً مستمراً، لكن هذا المناضل البيروقراطي الفاسد استمر على ذات إيقاع كمال عبد الجواد، إيقاع التأمل والحياة الشخصية المعزولة عن النضال العام.

وكان إيقاع المناضل الجريء غير ممكن لدى محفوظ بسبب نظرته التأملية، وبسبب رقابة النظام العسكري الشديدة!

ومن هنا تغدو شلة الوفديين السابقين المجتمعين في قهوة عيسى المختارة مثالاً على البطالة السياسية:

«ووجد الجماعة تلعب النرد وتتحمس حتى الجنون لما يجيء به الزهر، وجد فيها أصدق مثال للامبالاة التي تلقت بها الدنيا كارثته فتحول عنها..»[47].

إن الحماس للعب وانتظار القدر هما شكلا التجسد لتلك البطالة السياسية، التي هي اغتراب الذات عن نفسها، لأنها رفضت الصراع مع الواقع، الذي هو الطريق الوحيد لغناها النفسي والثقافي.

فلا يبقى لعيسى وشلته غير الانهيار الداخلي المرير، خاصة مع بقاء الماضي نموذجاً مبهراً للصراع مع الواقع:

«ما باله يندثر كالديناصور عملاق الأساطير البائدة، وكالشاي الذي تحتسيه المقتلع من أرضه الطيبة في سيلان ليستقر آخر الأمر في مجاري القاهرة»[48]. إنها صورة رهيبة عن التفسخ بعد الإنتاج، والضياع بعد الانتماء!

وتتعدّد نماذج الوفديين المتفسخين، فسمير عبد الباقي يتجه للتصوف كحيلة هروبية انتمائية تعطيه إحساساً خادعاً بالانتماء، في حين أن إبراهيم خيرت يحمل على الحزبيين عبر مقالاته في

الصحف، أي على الوفد خاصة، ثم ينافق الشلة بأنه لا زال وفدياً وأن رجال الوفد موجودون في مجالس إدارات الشركات![49].

في حين أن عباس صديق يعيش حياة الأمراض والانكفاء.

أمام هذه الخيارات الصعبة التي وضع عيسى نفسه فيها لن تكون رحلته الباقية سوى رحلة التحلل، وهي شكل من أشكال الوجود السلبي، الذي يبتعد عن نمو النظام العسكري الشمولي، عبر ثقافته الديمقراطية المتوارية الكامنة، وهو يجهل هذه الثقافة، وكيفية استعادتها وإعادة إنتاجها.

وهذ الجهل يعود للمستوى المعرفي، فحين يقول سمير عبدالباقي «كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام ثورة!» فهو يعبر عن الوعي الجماعي للشلة بمن فيهم عيسى، وهو تقييم تجريدي يعلق الحركتين السياسيتين الوفد والضباط الأحرار، في فضاء فارغ، شعاري، فالوفد كان يقود حركة شعبية بشكل ديمقراطي لكن قوى الاستغلال والدكتاتورية تسللت إلى قيادته، وعرقلت تطوره السياسي، وكانت المرحلة الدكتاتورية للضباط الأحرار فرصة لنقد الحزب واستعادة دوره بشكل جديد، لأن ذات القوى الاستغلالية سوف تتغلغل في بناء الضباط الأحرار وهم يشكلون دولة شعبية بشكل دكتاتوري، ومن هنا كان تطوير العناصر الديمقراطية في كلا التجربتين النضاليتين الوطنيتين: الوفد وحركة الضباط الأحرار، هي من مهمات الوفديين في مرحلة قمعهم، ولكنهم بدلاً من ذلك راحوا يتفسخون!

وهكذا يرينا نجيب محفوظ عملية هذا التفسخ بشكل تأملي، حسب ظروف كتابته ووعيه، فنجد عيسى الدباغ يرحل من القاهرة بؤرة الصراع والمواجهة إلى الإسكندرية، ومن مراكز هذه المدينة المشعّة إلى البارات والشوارع المظلمة، ومن الحشود الشعبية إلى الوحدة، ومن البحث والمقاومة إلى مهمات الجسد واللذة الحسية، ومن الفكر إلى الهوس والغيبيات!

إن نقد الطريق السلبي عند محفوظ هي العملية الفنية التي أتاحها الممكن السياسي التعبيري كما في (اللص والكلاب)، ونقد الطريق السلبي ينتفخ ويحصل على معظم المشاهد، فيغيب تحليل الواقع من جهات كثيرة، فلا يبدو أن النظام الوطني العسكري يشكّل شيئاً مفيداً، وأنه يعبِّر عن سيرورة اجتماعية تاريخية معقدة متناقضة، بل يبدو كسلب مطلق، وحين تحدث حوادث وطنية كبرى كتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي، فإن عيسى ينتشي ولكنه يعود لسلبيته نظراً لهيمنة ذلك الوعي المبسّط الانعزالي التأملي.

وحين تموت والدة عيسى وهي قريبة حسن الذي صار من كبار رجال النظام، يحضر بعض الوفديين وتحضر حشود من رجالات النظام، فيظهر مأزق للوفديين:

«فلم يروا بداً من النفاق فنوهوا بالأعمال التاريخية المذهلة كإلغاء النظام الملكي والقضاء على الإقطاع والجلاء»، ص 96، وهذا التنويه النفاقي كما يعبِّر الراوي – المؤلف بصورة تقريرية بعودة إلى أسلوب سابق، هو تعبير عن فقدان المواقف وعن الدرس الموضوعي للأحداث، لكن المؤلف من جهة أخرى لا يشكّل أي صوت يحفر في إيجابيات وسلبيات تلك الظواهر!

إن الشلة الوفدية المهترئة عبر انقطاع نضالها، وغياب علاقتها بالواقع، تتمنّى في ذلك العدوان الثلاثي انتصار الغرب، كي يعيد الديمقراطية، وتعود هي للسلطة، بدون أي تضحيات من جانبها.

إن الرواية تعرض حوادث العدوان عبر عدة فصول تخترق المعمار الروائي المعتمد على بؤرة السرد المركزة على عيسى الدباغ، فتغدو تلك الحوادث نقاطاً تكشف جوانب من ذات عيسى، في طور تحللها، حيث يتقارب بعض أصدقائه مع صوت العدوان، تعبيراً عن ليبرالية تابعة للغرب، في حين يرفض هو ذلك، لكن هذا الرفض لا ينمو فنياً وفكرياً!

وهكذا فإن إبراهيم خيرت المطبل لنظام 23 يوليو في الصحافة يتحوّل إلى بوق لهذا الحل الغربي الاحتلالي فيصيح (ما هي إلا ساعات ثم تنتهي المأساة!)[50]، وبين الذوبان في النظام وعدم الاستقلال الفكري، وبين الاهتراء، تقع ردود أفعال الوفديين في لحظات صراع ضارية كبرى للشعب والأمة!

وكأن هذه الأزمات الكبرى كانت تؤكّد المضمون التحللي لهم، حيث لا تراكم للفكر الوفدي المعبر عن الفئات الوسطى المنتجة، مع اكتساح هيكل الدولة العملاق للاقتصاد والسياسة والثقافة ودهسه كل جماعة مستقلة، فتتحوّل هذه الشخوص إلى كائنات مهروسة، فهي أما بوق وخيانة مستترة مثل إبراهيم خيرت، أو تصوف انسحابي من الواقع كفعل سمير عبد الباقي، أو عاطفة وطنية صادقة ورغبة عارمة في إعادة الانتماء وعجز عن الإنتاج السياسي وهي الأفعال والرغبات المتجسدة في شخصية عيسى في تناقضاتها المستعصية على الحل الملموس.

ومن هنا يواصل محفوظ تحليل عيسى عبر التأمل الانسحابي من معارك الواقع، وبؤر هذا التحليل الأثيرة لديه هي العلاقات مع النساء، وأهم امرأة يشكل عيسى علاقة بها هي (ريري).

إن نموذج ريري هو نموذج معبّر عن واقع الجمهور العامل في ظل النظام العسكري، فهي فتاة صغيرة متفتحة جاءت من الريف للمدينة، وفي هذا تعبير عن تضعضع الريف بفعل عمليات التغيير الغامضة التي تجري فيه والتي لا تُحلَّل من قبل الرواي – المؤلف، كما هو تعبير عن تغلغل الانفتاح وصعود المرأة حتى لو تم ذلك بشكل انهيار، فريري خدعها شاب وألقاها بالإسكندرية بعد أن قطع أهلها علاقتهم بها بسبب هذه العلاقة (المشينة)، فوجدت نفسها تتحوّل إلى امرأة ليل!

إنها فتاة تبحث عن الستر، وتتشبّث بعيسى تشبثاً مستميتاً لكي تتحوّل من حطام إلى كائن! لكن عيسى المشغول بأزمته، والتي كانت سلوى الأرستقراطية هي نجمته المضيئة في لحظات متقطعة حادة نازفة فيها وكإنقاذ جاهز، فينظر لابنة الشارع – الشعب، كحطام ومادة تسلية مؤقتة، وحين تتعمق ريري في علاقتها به، وتغدو ليست علاقة عابرة مادية، ولكن علاقة ود، وتحمل بصورة لاإرادية ولا واعية، يعتبر عيسى ذلك كارثة وخطراً فضائحياً يهدد سمعته ومؤامرة تدبرها الحكومة للقضاء عليه!

إن هذه العلاقة هي ترميز كما جرت العادة الفنية لدى محفوظ، للصلة بين الشخصية المحورية، والشعب. فالمرأة كرمز للشعب، تتكشف هنا بهذا السحق والضياع، والفقر، في حين كانت الفئات الحاكمة تثري ثراءً كبيراً، ولا يمد المنتمي المأزوم يده من أجل النضال مع هذا الشعب، رغم العلاقة المنتجة التي تجلت في الحمل، بل يهرب منها ويطردها من عالمه!

إن موقفه المتضاد بين سلوى وريري، بين الأرستقراطية والشعب، يعكس هذا المأزق للفئات الوسطى التي تريد الجاهز، وترنو للتسلق والراحة، بدون عمليات خلق مضنية على صعيدي الجسد والروح، على مستويي تغيير التأمل الفردي إلى فعل نضالي شعبي، وتجاوز اللذة إلى إنتاج الأطفال!

ولكن بدلاً من إعادة التشكيل هذه للذات المأزومة، يتوجّه عيسى الدباغ، المدبوغ في الواقع، إلى بيع بيت الأهل والأم إلى عائلة يعرفها أحدهم بالتالي:

«إن عنايات هانم أرملة مأمور بوليس ولكن الثروة ورثتها عن أبيها، وأن ابنتها قدرية هي وحيدتها مطلقة منذ خمس سنوات ولم تنجب أطفالاً»، ص 108.

إن عيسى لا يكتفي ببيع هذا البيت الرامز للجذور، بل يتزوج هذه المطلقة مستغلاً ثروتها، عائشاً تأملاته الفارغة على حسابها.

وينهي الروائي الرواية، والأزمة، بالعودة إلى ريري، فهذه الفتاة البسيطة سرعان ما تغدو امرأة، لكن امرأة منتجة، تفتح محلاً لبيع المأكولات، بعد زواج من رجل كهل حماها واحتضنها، فيرى عيسى ثمرة لهوه واستمتاعه المقطوع عن الإنتاج والفعل، ابنة صغيرة تأخذ ملامح عائلته في الوجه المثلث والعينين الدائريتين، فتصيبه هزة عنيفة، ويحاول أن يعود لريري التي ترفضه بأباء، مما يجعله يوقف ذلك التأمل السلبي.

وكعادة محفوظ الذي يشير للطريق دون أن يدخل فيه، فإنه يُحضر شخصية من الماضي البعيد لعيسى، شخصية هي مناضل يساري، تعذب حتى أثناء حكم الوفد السابق وكان عيسى نفسه شاهداً على التحقيق معه، ولكنه لا يزال يناضل!

«وكان الشاب جريئاً وعنيفاً ولم ينتهِ التحقيق معه إلى إدانة ولكنه أُرسل إلى المعتقل ولبث حتى إقالة الوزارة... أم لا يزال ثائراً؟»[51].

إن هذا الإقحام من نجيب محفوظ لهذه الشخصية – المثال، هو تعبير عن عدم قدرة البناء الفني في إنتاج الموقف المضاد للتأملية النخبوية الانتهازية، التي اتسعت موادها على جسد الرواية، فموقف البطل التأملي وابتعاده عن مراكز التوتر والصراع في المجتمع، يرهل الرواية ويضعف دراميتها، لكن الدخول في مناطق الصراع يعرض الرواية لمقص الرقيب العسكري من جهة أخرى، فتغدو الرواية غير قادرة على المضي نحو نمط الرواية – الملحمة، التي تتطلب توغلاً في ميدان الصراع الاجتماعي ذاته، فتتحوّل الرواية إلى رواية تأمل وحكي وتنميط عام.

من هنا تغدو الشخصيات منمّطة، فسلوى تعبير عن مصر الحكم الأرستقراطي، وريري تعبير عن مصر الشعب البسيط، وحسن الانتهازية اليمينية الصاعدة.. إلخ.

وتغدو الرواية مخططاً تجريدياً عن الصراع، وليس إنتاجاً لمجرى الصراع الحقيقي، ومن هنا تختتم بمخطط تجريدي آخر، فالشاب المناضل يتضح إنه يساري ولكن بماذا؟

«يرتدي بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض يكشف ساعديه، وبين إصبعي يسراه وردة حمراء»، ص 154.

هكذا ينمّط محفوظ اليسار، فيغدو عاملاً بيده (اليسرى) وردة حمراء!

وكأن اليسار وردة وبنطلون وذراع مفتوح، وليس علاقات ممارسة تجاه واقع، وفكر يصارع بناءً معقداً.

إن هذا الاختزال سيجعل محفوظ أسير هذه التنمطيات خاصة في زمن الحكم العسكري.

وتنحلّ أزمة عيسى الدباغ فجأة بالتوجه وراء هذا اليساري انطلاقاً من تراث سعد زغلول حيث كان عيسى جالساً تحت تمثاله في الظلام!

إن أسلوب الرواية – القصيدة يتدعم هنا بعد تجربة (اللص والكلاب)، فالبطل المأزوم المحوري يستعاد ثانية، ولكنه بطل أكثر إيجابية وأكثر تماسكاً من البطل الاستثنائي سعيد مهران، ولكنه يمضي في ذات الطريق المسدود، الذي يشير إلى الجانب الإيجابي العام، ويغدو البطل مركزاً لكافة جزئيات الروي، وأغلب لحظات السرد، ولكن هنا لا يزال السرد يمضي فوق درب العقل، والطريق المسدود الذي يمضي فيه من غربة في الإسكندرية ومن زواج وعلاقات شخصية، تظل في دائرة المعقول، ليس فيها شطحات لاعقلانية وصوفية، وحتى الصديق الصوفي كان بلا تأثير على بنية السرد.

لكن اللغة تغدو أكثر وضوحاً وشاعرية، وتؤدي إلى تبلور نمط الرواية – القصيدة، بحفرها المجرى السلبي المحوري للبطل، وجعل صوته بؤرة السرد، وخلق مرايا واضحة هنا لأزمته.

الفصل السابع – البناء الفلسفي في رواية (الطريق)

تبدأ رواية (الطريق) بموت أم صابر سيد سيد الرحيمي، وتتحوّل الرواية إلى بحث صابر عن أبيه المفقود.

وبهذه الحبكة تغدو هذه الرواية من حيث المبنى على غرار روايات؛ (اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الشحاذ)، فهي الرواية – القصيدة، ذات البطل المحوري، وتحيطه مختلف صنوف الشخصيات والأحداث كموتيفات صغيرة تكشف بؤرة الرواية.

ولهذا تغدو رواية انتقال، ورواية (رحلة) تتحرك في الخارج الاجتماعي البراني لتكشف الداخل الشخصي. وهي بعكس رحلة عيسى الدباغ المكانية المنطلقة من القاهرة إلى الإسكندرية.

لكن الأسلوب ينتقل درجة أخرى من العمق والتركيب.

إن سمات الكثافة والتركيز والسرد الشعري وانهمار الأحلام هي كلها تقود إلى رواية الداخل، وإلى تحليل الوعي، وعرض الأزمة الشخصية – العامة.

وتغدو رحلة صابر أكثر اجتماعية، سواءً بسبب أصله الاجتماعي الوضيع، أم بسبب كون مهمته البحثية تتجه إلى المدينة للعثور على أبيه، مما يجعله في تلاقٍ دائم مع الناس.

إن عمر الحمزاوي يرحل باتجاه الاختفاء من الحياة، وهو يحاول العثور على (الإله) في حين يتجه صابر سيد سيد الرحيمي إلى البحث عن الأب كرمز (للإله) داخل حشود الناس.

وتتقارب عملية بحث الرجلين عن الإله في كونها في حالة أزمة. وتتباين هذه الرحلة من كون رحلة عمر رحلة مثقف ذي مكانة اجتماعية رفيعة، في حين أن صابر يبحث وهو من جذور متدنية اجتماعياً فمنذ لقطة الجنازة الأولى تتوضح هذه الجذور:

«وتتابع الرجال، شد حيلك وسعيكم مشكور، من تاجر مخدرات إلى بلطجي ومن برمجي إلى قواد»[52].

وقضية الإله تبدأ من الفقرة الأولى كذلك:

«وهم بالانحناء فوق القبر ولكن يداً شدت على ذراعه وصوتاً قال: تذكر ربك..»[53].

إن البحث عن الأب رمز الإله في الرواية، يأتي بعد فقدان الأم، هذه السلطة الحامية الرفيقة، التي جعلت الشاب صابر في نعمة وترف، لكن الأم ذات الأعمال المشبوهة سقطت نتيجة صراعها مع مجرم ما.

وحين تسقط السلطة الأمومية الرفيقة ينفتح الفضاء أمام الإنسان الوحيد للعثور على سلطة أخرى حامية. وفي الحقيقة إنه لا سلطة سوى سلطة الأب في المجتمع الأبوي، هكذا عجزت الأم في (بداية ونهاية) من الحكم، وهكذا مضى شخوص الروايات السابقة في البحث عن قائد جديد لنظام جديد، عن أب مغاير..

إن أعمال محفوظ الأولى بأهمية الأب تتحوّل إلى التجريد العام هنا، فلم يعد الأب أباً لعائلة بل سلطة كلية حانية غائبة.

إن صابر الخارج من هذا الوسط الاجتماعي الموبوء لا يجد سوى أن يتكرّس فيه شخصية من مجرميه وبطلجيته، نظراً لفقدانه أي مؤهلات تجعله قادراً على سلوك طريق الحياة العادية.

وهكذا فإن قضية (العمل) تغدو هنا أيضاً محورية، وفي حين يتخلى عمر الحمزاوي عن عمله يدخل صابر الحياة المأزومة وهو بلا عمل، وبلا مهارات في أي شيء، سوى مهارات الشر الاجتماعي.

تقول الأم:

«أصله؟! أنا انتهيت، بسيمة أيام زمان لن تعود، ولا سبيل إلى العمل من جديد، لا الصحة تسمح بذلك ولا البوليس»[54].

ويؤزّم محفوظ وضع بطله فلا يترك له أي مدخرات ذات أهمية ولا أقرباء ولا سكن، فهو يعريه ويدفعه لـ (الطريق).

وهكذا لا يغدو ثمة أمل في ظل هذه الأزمة الشاملة سوى بصيص وجود الأب. وهذا البصيص يهزّه، وهو الكائن الطفيلي، الذي يعيش على عرق أمه القادم من كل ما هو ملوث ودنيء، دون أن يقف متبصراً في وضعه:

«أبي حي! شيء مذهل حقاً، أبي حي!»[55].

لقد اتاح له عَرق أمه المشبوه سنوات عديدة من العربدة، وهي التي غذت فيه هذه الطفيلية كانت تريد ديمومتها أيضاً، لكن بالاعتماد هذه المرة على ذلك الأب المجهول!

«إني أتحدّث عن رجل كنتُ امرأة له منذ ثلاثين عاماً ثم لم أعدْ أدري عنه شيئاً»[56]، «إنه سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته ونفوذه، لم يكن في ذلك الوقت إلا طالباً بالجامعة ومع ذلك كانت الدنيا تهتز لدى محضره»، «احبني، وكنتُ بنتاً جميلة ضائعة، وحفظني سراً في قفص من ذهب»[57].

إن الأب بهذه الصفات الكبرى من حيث السيادة والجاه والتأثير لا يتمكن كذلك من السيطرة على هذا المخلوق الشرير المتجسد في هذه الأم، وبهذا فهو يغدو مطلقاً، ولكنه يتحوّل كذلك إلى إنسان حين يتزوج وتهرب زوجته منه، فيغدو هنا نسبياً معبراً عن ظرف سياسي، وهو إنه تعبير عن سلطة سياسية تتوافق مع زمن ما قبل ثورة يوليو،(قبل ثلاثين سنة)، والرواية مكتوبة بعد أكثر من عقد على الثورة، وتغدو البلد هنا هي هذه الهاربة من الماضي (الشريف) والتي تعهرت بسبب حكم العسكر، وصار يحكمها البلطجية، فتغدو بحاجة لاستعادة علاقتها بالإله والعمل والنظافة.

ولكن ذلك يعتمد على قرارات الإنسان الراهن، الذي يجسده (صابر).

هذا المطلق كإله، والنسبي كدولة، هو هاجس محفوظ وهو يبحث هذه العلاقات المجردة، وهذه المقولات العامة، داخل حيز الفن المشخص.

إن الدولة حين تتحوّل إلى ما يشبه الإله المتحكم في الأنفاس والأرزاق والعقول، فلا تجعل أحداً يتنفس غيرها، تجعل الناس يتجهون للإله المضاد لها، أي إلى فكرة الإله التي تزيحها من فوق صدورهم المثقلة باستغلالها، ولهذا فإن محفوظ وهو يصغي لهمسات الأرواح الشعبية التي تصعّد الوعي الديني، يروح يناقش هذه الهمسات والزفرات المتألمة الباحثة في زمن الدولة العسكرية الشمولية.

وهو هنا يعود لفكرة الإله بعد النفي في (أولاد حارتنا).

ورغم أن محفوظ يوسع ويضللنا في الفصل الأخير عن رمز الأب ويحوله إلى رجل حب عالمي غامض وتاجر مشروبات روحية، لكن المبنى الأساسي في الرواية كان يقول بخلاف ذلك.

* * *

حين يتوجّه صابر إلى القاهرة يقع بين نموذجين من النساء، متضادين أشد التضاد. والمرأة الهامة في روايته عادة كما رأينا هي ترميز للبلد عادة، وللأفكار الكبرى السائدة في لحظة تاريخية ما.

المرأة الأولى هي كريمة زوجة (عم خليل أبو النجا) الرجل الذي يملك الفندق العتيق الرخيص، وهو رجل عجوز وهي شابة جميلة، وفي هذا الوضع تضاد ترميزي على كافة المستويات، سواء من جانب التعبير عن السلطة الذكورية وقدمها واهترائها تاريخياً، أو من حيث السلطة السياسية الطبقية، وقيام العجوز بالاستيلاء على العاملين والأرض وترهل الحكم وشبابية الشعب.

ولهذا فإن صابر يجد أمامه انقساماً اجتماعياً حاداً، ولكنه كوريث لسلالة الجنس والقتل، يتوجّه لإرضاء غرائزه قبل كل شيء، وتتحوّل كريمة من أول لحظة إلى حلم جنسي يتحقق بسهولة نسبياً، فما تلبث أن تزوره ليلياً فينغمر بالوجود السفلي للإنسان، الوجود الغرائزي، وهو وجود سابق لصابر، يضرب بجذوره منذ لياليه في الإسكندرية، ولهذا يظن أن كريمة هي فتاة سبق أن رآها في حارات تلك المدينة الساحلية بجوها الخاص ومطرها وبحرها ومشاربها، في حين أن كريمة هي مثل الكثير من نساء ورجال محفوظ ومدينته، هي نتاج الانهيار الاقتصادي الغامض في الريف.

إن كريمة تدلل على أنها الوجه الآخر لصابر، والسائد فيه، أي وجه الغريزة والشهوة والدناءة، وهي لا تكاد تظهر شيئاً آخر من ذاتها غير هذا الوجه، في حين أن صابر يظهر وجهاً آخر، لكن هذا الوجه الآخر، لا يصعد ولا ينتصر فيه، مما يؤكد إن الوجه الأول هو الأبقى والأقوى.

وبهذا فإن بسيمة عمران أمه، التي كانت نموذجاً للإجرام والجنس، تكون قد أنتجت مثل هذه السلالة، فهي النبع الذي شكّل هذه السلسلة من المجرمين، ولكنها كانت تصارع كذلك هذا التاريخ في نفسها، فقامت بعزل ابنها صابر وأسكنته في شقة بعيدة عن وكرها الموبوء، وأغرقته بالعز والمتع، فجنت عليه بشكل آخر، حيث أبعدته عن (العمل) وهو الشكل المحفوظي للتوازن في الوجود بين التناقضات.

وإذا كانت شقة صابر بالإسكندرية في شارع النبي دانيال، فهو ترميز كذلك للصراع بين الفجور والمثال، بين واقع الدنس والماضي العريق للدين. ويغدو الدين هنا الجذور المسيحية والإسلامية المشتركة.

وهكذا فإن صابر تتغلب عليه جذوره السفلى، فتتحكم الطبقة السفلية من العقل الباطن في تكوينه، فيغدو اللقاء بكريمة مرتبطاً بالليل والظلام وغياب العقل وسيطرة الشهوة والأحلام المرضية والكوابيس والصرع، ويتوج كل ذلك بمشروع قتل الزوج صاحب الفندق، وكل تداعيات الجريمة.

أما الأنا الأعلى فيتمثل بإلهام، هذه الصحفية التي تشتغل بإحدى الصحف، والتي تمثل النقاء والطهر والعمل، فإلهام لا تكاد أن تثير فيه شيئاً حسياً سفلياً:

«ولحظها منقباً عن مواضع الإثارة ولكن طرفه رد ممتلئاً بالإعجاب وحده».

«آه، هذه الطفلة الكبيرة، لعلها على استعداد للميل إليه، وهي طاقة من عبير لطيف يدعو لاستباحة الأسرار، ليست كالنار التي صهرته بالنفدق»[58].

وإذا كانت كريمة هي السلم الموصل للغريزة الدموية، وطريق المضي نحو قتل (الأب)، وصاحب سلطة الفندق، ووجه الاستغلال، فإن إلهام هي الطريق نحو سيد سيد الرحيمي. هي طريق نشر الإعلان الباحث عن ذلك الأب المجهول الضائع في العالم.

أي أن إلهام هي الطريق لإيجاد الأب، ولكن الأب كرمز تجريدي علوي معبر عن عالم الخير والعمل والرحمة، لا يمكن الوصول إليه حسياً، فهو معنى وليس مادة، ومن هنا فإن صابر وهو يبحث عنه في الأشخاص المتعدّدين من طبيب جراح إلى تاجر إلى سائق، إلى مزور خادع، يركز على المواد كتشابه الصورة وألفاظ الأسماء، والثراء والقرب من النموذج المادي، لكنه لا يتغلغل في

المعنى. فهو معني بالظاهر لا الباطن، كالإنسان العادي، لكنه أسوأ من الإنسان العادي فهو سليل الجريمة.

وهولا يستطيع كإنسان بلا ثقافة أن يصل، والوصول يحتاج إلى معرفة وعمل، ورغم (بساطة) هذه الجوانب لكن محفوظ يوجه بطله نحو الموقف المأساوي بكل حدة.

ومحفوظ يقيم تناقضات غير جدلية في تشكيل هذا الموقف غير القابل للتداخل، فكريمة تمثل السواد والليل والشهوة والدم، وإلهام تمثل النهار والسمو والعمل والتضحية، وتلك لا تدخل في ذاتها أي سمو وتضحية، وهذه لا تدخل في ذاتها أي شهوة وغريزة.

هنا الطبقة السفلى المعتمة وهناك الطبقة العليا النورانية. وصابر ممزق بين الطبقتين، وهو موزع توزيعاً تناقضياً لا يقبل الوحدة والجمع والتجاوز.

وإذا كانت كريمة تدخل في مشروع قتل الزوج – الأب، فإن إلهام كان والدها قد تخلى عنها، لكنها لم تيأس كصابر بل تعلمت وعملت، فتجاوزت ذلك الموقف المأزوم التناقضي. وهي تطرح على صابر مشروع تجارة صغير، لكنها تطرحه بعد أن نفذ صابر جريمته، دفعاً من المؤلف لبطله في طريقه المأساوي الوحيد.

اتسعت هنا تقنية الرواية – القصيدة فرغم إن البطل المحوري المأزوم غير مثقف، لكن اللغة السردية المصاحبة له غنية، لكون القضية المجسدة هي قضية وجودية.

فصابر لا يعبر عن البحث عن انتماء مفقود أو هو يجسد خطأ أسلوب المواجهة بل يعبر عن البحث عن سر الوجود، والبحث عن معنى للحياة.

فالطريق له جانبان، الأول هو الإله والعمل والحب والنور والتعاون والسلام، والجانب الثاني هو الشر والجريمة والكراهية والظلام والاستغلال والعنف.

والجانبان يتجسدان في الشخوص السابق ذكرها، وهما يصطرعان في ذات الشخصية المحورية، ومن هنا تغدو الرواية – الشعرية أكثر احتفاءً بالرموز، والموتيفات الشخوصية المتعدّدة كالشحاذ القبيح الدائم الحضور والمعبر عن ذات صابر المتسولة، والمبنى الروائي يعتمد على التضادات الكبرى بين الشخوص والأمكنة، ويطلق لغة السرد من العقلانية اللفظية إلى الهذيان، ومن البحث المنطقي إلى الهلوسة، ومن الملموس إلى المجرد.

وتصير الحبكة الفلسفية مقامة على حبكة بوليسية، التي تعتمد على سببية وكيفية تنفيذ الجريمة وأدواتها وضبطها وإيقاع المجرم، لكن الحبكة البوليسية، هي باب الحبكة الفلسفية.

الفصل الثامن – البناء الفلسفي في رواية (الشحاذ)

يأخذنا نجيب محفوظ في رواية (الشحاذ) إلى مستوى شعري فلسفي لم يسبق أن تكرس بمثل هذه الصورة، إلا على شكل ومضات في (اللص والكلاب) و(السمان والخريف)، معتمداً نفس الهيكل التشخيصي المقام على بؤرة البطل الفرد، ومونولوجاته الكثيفة الواسعة، فهو العمود الفقري للرواية، فتغدو الرواية بشكل قصيدة نثرية مطولة، وتصير أزمته الفردية تعبيراً عن أزمة عامة غير مشخصة بملحمية روائية، لأن التركيز يجري على (الأنا) الشخصية للبطل المحوري، وهي تغرق في أزمتها وتنفصل عن مجتمعها، فيصير الانفصال جزءاً مركزياً من بناء الرواية، لا أن يغدو أحد مظاهرها المرتبطة بالبطل المحوري.

عمر الحمزاوي هو هذا البطل المحوري، وهو محامٍ ناجح ورب أسرة ميسورة هانئة في علاقتها الداخلية إلى حين، وتبدأ فصول الرواية بالانبثاق حين يذهب عمر هذا إلى طبيب نفسي ليعالجه من أزمته السياسية!

عمر مناضل سابق خنقته الدكتاتورية العسكرية في عالم الأنا، فتحولت الأنا إلى قوقعة كبرى حجرية، مصبوغة بأوهام الحرية والنجاح المادي، ولهذا حين يتوجّه للطبيب لا يعرض عليه مشكلته الفكرية وأزمته الروحية، بل مظاهر لهذه الأزمة: الملل والقرف من كل شيء، في حين يقوم الطبيب بتشخيص جسمه المادي الذي يجد أنه في تمام الصحة والعافية!

في المشهد الأول من الرواية يرى عمر الحمزاوي في عيادة الطبيب لوحةً هي كما يلي:

«سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد، وأبقار ترعى تعكس طمأنينة راسخة، ولا علامة على وطن من الأوطان، وفي أسفل طفل يمتطي جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق..»[59].

إن ثمة في هذا العالم المصّور كل النعمة، والبشر تحولوا إلى ما يشبه الأبقار، أو هم مثل الطفل الذي يركب حصاناً خشبياً، والحصان لا يجري بهم، والأفق مسدود!

لقد استولى الحاكم على كل شيء في الأرض، إذن ما هي الحاجة إلى الإنسان؟

إن استخدام محفوظ للتجريد يتناقض باستخدام الصور المقطوعة عن بعضها البعض والدلالة غامضة.

لقد بدأت أزمة عمر الحمزاوي كما يقول هو حين دافع عن رجل في نزاع على أرض، فشكره الرجل ثم ضحك فقال عمر:

«تصور أن تكسب القضية اليوم وتملك الأرض ثم تستولي عليها الحكومة غداً».

فقال الرجل: «ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها»[60].

وبما أن الحاكم الأرضي يستعصى الذهاب إليه، فالحاكم السماوي، الإله، يمكن الذهاب إليه والتماهي فيه!

إذن كل شيء على الأرض لا قيمة له، والمهم هو الرحيل إلى الغيب!

إن عمر لا يقول هذه الكلمات الصوفية بمثل هذا الوضوح، لكنه يطبقها شيئاً فشيئاً.

إن الأسئلة الوجودية تتدافع إذن؛ فما هي قيمة حياتنا؟ إذا كنا سنجمع كل هذه الثروة ثم تذهب الحياة كلها في ومضة؟ إذا كنا ننزع الشحم المتراكم في أجسادنا عبر الرياضة فهل سنعيق الموت؟

يقول عن حالته:

«المسألة خطيرة مائة بالمائة، لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أتحرك، كل شيء يتمزق ويموت..»[61].

إن التحلل الذي وجدناه في البطل المأزوم على طريقة عيسى الدباغ في (السمان والخريف)، عبر انفصاله عن النضال موجود لدى عمر الحمزاوي، فهو أيضاً مناضل سابق، لكنه ناضل بإقامة شبكة قتال ضد الإنكليز والخونة حسب قوله، وحين جاءت (الثورة)، أي حين قام الانقلاب العسكري في يوليو 1952 صادر كل أنواع العمل السياسي غير السلطوي، فخمد عمر وانعزل من أجل مصالحه الشخصية، فإذا كان لعيسى الدباغ بصيص من الانتماء والرفض السلبي، فعمر الحمزاوي ذاب بسبب آلة النظام العسكري، وبشكل لم تعد (لأناه) أي قيمة!

فكأن سعيد مهران بطل اللص والكلاب، تحول إلى محام، وبدلاً من مطاردة الكلاب والخونة، صار يطارد الثروة، فشعر بخواء الوجود وصار بقرةً ترعى وتسمن في المرج الأخضر، لتذبح في نهاية المطاف، إنها تكدس الشحم ثم تأتي سكين الجزار وينقضي العمر! وليس ثمة حل لهذا سوى الرحيل إلى الله!

كانت لديه قضية تملأ روحه فما عادت عنده قضية، كانت يسلم جسده فداءً للوطن ثم خاف وانزوى فامتلأ الجسد بالشحم لكن ما فائدته؟ والحاكم يمنع السياسة فماذا يفعل؟!

كان يكتب أثناء نضاله الوطني القديم الشعر وحين غاص في بحر النقود تحول الديوان الوحيد الذي ألفه إلى مصيدة للغبار في مكتبته.

يعرض محفوظ هذا التحلل من العلاقات عبر لوحات متعدّدة متصاعدة، فعمر الحمزاوي ينسحب أولاً من العمل.

إن مهنة المحاماة بغض النظر عن كمية الخداع التي تحتاج إليها، والتباس الحقيقة فيها، إلا أنها في نهاية المطاف (عمل)، والعمل هو صلة الإنسان الأولى بالوجود.

إن العمل في الرواية يتخذ طابع صنع الحياة والتاريخ، ويعرض محفوظ ذلك بصور من التداعيات والأحلام:

«وقديماً قطع الشاب الطويل النحيل ابن الموظف الصغير القاهرة طولاً وعرضاً على قدميه دون تذمر، وسلسلة طويلة من آبائه وأجداده تهرأت أقدامهم من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الإعياء»[62].

إذا كان الموظف الصغير هو باني القاهرة، كما يتراءى ذلك كذلك في روايات أخرى، فهو نتاج الفلاحين مؤسسي العمل الوطني الراسخ.

وعمر الحمزاوي يقوم في أحلامه الكابوسية باستعادة تاريخ عمل الإنسان لأنه أساس الوجود البشري:

«فانحسرت هالة من الظلام عن رجل عارٍ وحشي الملامح مسدل الشعر حتى المنكبين، يقبض بيمناه على عصا من الحجر الصلد ويتحفز للقتال.. ووثب نحوه وحش.. إلخ»[63].

إن هالة الظلام فيما قبل تكون الإنسان تزول عبر ظهور الإنسان العامل، وهكذا فإن الجسد الحضاري الذي يملكه عمر الحمزاوي هو نتاج ملايين السنين من العمل، لكنه يقوم بقطع ميراث الإنسانية فيه.

ببتر عمر صلة العمل بالوجود، يبدأ بالتهاوي في هالة الظلام تلك!

ينقطع عن العمل وتتراكم القضايا وهو يؤجلها أو يترك للموظفين مزاولتها، فيعيش حياة من الفراغ، فعالج الأزمة بتعميقها، بدلاً من البحث عن عمل آخر، أو التجذر في العمل، فراح يهرب من

سؤال الموت بالاقتراب منه!

فتوهم بأن العمل ليس هو فقط سبب الأزمة بل هو وأشياء أخرى في حياته، وثانيها هو الزوجة، فإذن بعد استبدال العمل يتم استبدال الزوجة، فيذهب عمر للملاهي الليلية من أجل استبدال الزوجة بالخليلة، وتغيير قيد الزواج اليومي بحرية الحبيبة، وتحطيم منزل العبودية الزوجية بعش العشيقة.

وإذا كانت (مارغريت) أجنبية وتجارية فلا تلبي تلك النشوة الصوفية المنتظرة، فإن (وردة) الفنانة المثقفة يمكن أن تقرب تلك اللحظة وتحولها إلى حياة. ويتوهم عمر بأن العيش مع وردة يحقق تلك السعادة، فهي قد حولتْ الشقة إلى عشٍّ سعيد، ملبيةً كل رغباته، متحدثة معه بثقافة وتسامح، لكن (الجني) داخل روحه يخرج ثانية حين يرى تلك الراقصة (مارغريت) فيندفع إليها ذاهباً معها إلى الخلاء قرب الأهرام فيحس بنشوة صوفية!

إن النشوة الصوفية حين تغدو انقطاعاً تشكل أول قفزة نحو المجهول.

وفي اليوم التالي يتضح بأن تلك النشوة كانت مترافقة مع ولادة زوجته التي كانت حاملاً طوال تلك المدة وتعاني!

وهكذا فإن استمرار زوجة عمر بالعمل هو الذي أنتج وشكل طفلاً في حين كان هو يصنع فقاعات!

تتيح هذه المغامرات النسائية كعادة سرد نجيب محفوظ توسيع شبكة العلاقات بين البطل المحوري والمجتمع، فننتقل من حوارات البيوت في الثلث الأول من الرواية إلى الفضاء الاجتماعي الأكبر قليلاً، وهو أجواء الملاهي والخلاء والشوارع، وهي المساحة الفنية التي يعزف فيها محفوظ إيقاعات ألحانه التشخيصية.

وإذا كان عمر الحمزاوي هو شكل العبث الأول في الرواية معبراً عن التوجه نحو السلبية في الفراغ الوجودي، فإن صديقه الحميم الحاضر معه أبداً في أزمته وهو (مصطفى المنياوي) يمثل شكل العبث الثاني متوجهاً إلى السلبية في الفراغ الاجتماعي.

ويتحدث مصطفى عن نفسه قائلاً:

«ولعلي أرحتك كثيراً عندما قررت نبذ الفن بقوة مذهلة، وها أنا أبيع اللبَّ والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتلفزيون على حين تنهض أنت قمةً من قمم المحاماة في ميدان الأزهار!»[64].

إن مصطفى الذي يمثل الوجه الثاني من الأزمة يفلسف انهياره بالقول بأن العالم تغير، وأن الفن لم يعدْ هو تجسيد للحقيقة، وإن العلم هو فقط من يمثّل العالم، ولأنه لم يدرسْ العلم فلهذا كرّس نفسه لفنٍّ تافهٍ تجاوزه الزمن. أو يبرر ذلك بأن الجمهور متخلف ولا بد من صنع فن متخلف على مقاسه!

إن مصطفى المنياوي لا يحس بالأزمة بخلاف عمر، لكن صلته لا تنقطع بعمر إلا وقت الأزمة النهائية، وتتيح هذه العلاقة ليس فقط عرض وجهي الأزمة، في حالتي الغياب والحضور، في حالتي التحلل المختلفتين شكلاً المتحدتين مضموناً، وحيث إحداهما تتجه نحو الغيب والأخرى نحو الوجود المنحط، بل أنها أيضاً تتيح لجسم الرواية السردي أن يتمدّد ويغدو حواراً جاداً وفكهاً، فمصطفى هو الوجه الكوميدي للمأساة أيضاً!

ما يقابل هاتين الشخصيتين السلبيتين نموذجي أزمة التحلل للفئات الوسطى في زمن طحنها من قبل النظام العسكري الشمولي، هي تلك الشخصيات المتعدّدة من الزوجة زينب مروراً بالابنة الشاعرة بثينة، إلى عثمان خليل الصديق الثالث لعمر ومصطفى، والموجود في السجن منذ عشرين

سنة، من يوم أن قام بالعملية العسكرية لتصفية أحد الخونة فاعتُقل ولم يفشِ أسراره وأسرار خليته ثم خرج بطلاً لم يتحلّل ولم يتأزّم!

وفيما كانت الشخصيتان المحوريتان تتحللان، كانت الشخصيات الأخرى تقاوم، فزينب تدافع عن بقاء زوجها عمر في العمل بقوة، ثم تدافع عن نفسها كزوجة رغم تحلل عمر من ارتباطاته الزوجية وخياناته المستمرة وفتحه لبيت خاص للعشق واللهو، وتحمل وتلد وتربي، وتصبر وتعيل عمر في انقطاعه الكلي عن الوجود.

وتمثل زينب من جهة أخرى حالة دينية مغايرة لعمر، فهي مسيحية وواجهت أهلها لترتبط بمسلم، لكن الديانات هنا لا تدخل في البناء الفلسفي الروائي. ولكنها تعطي كـ (الطريق) مسألة وحدة الأديان الإنسانية أهمية أخرى في الحضور بدلاً من عدمية (عرفة) في (أولاد حارتنا).

أما بثينة الابنة فهي حفيف الشعر المقاوم في الرواية.

إن الشعر بحد ذاته يجسد في هذه الرواية وجوداً تعبيرياً، فالنثر الروائي يتحوّل إلى شعر نثري، فهو مكثف مليء بالصور العميقة المتوترة، وهو ذو إيقاعات خفية ساحرة:

«ولكن البنت عاشقة. وربي إنها لعاشقة. البرعمة التي لم تتفتح بعد. من هو ذو الجمال الذي السحاب أنفاسه. والشمس مرآته. الذي تتمايل الأغصان شوقاً إليه. لماذا نضطرب إذا كرّر الأبناء سيرتنا؟ وما رأي أبي إذا سمعني أحدث حفيدته في الحب؟!»[65].

يغدو السرد حالةً شعرية خاصة في حالات الوصف، ويكمله الحوار الذي يغدو نثرياً غير جاف، مليئاً بالسخرية والتحليل والأسئلة فهو يستثير السرد لمزيد من التطور.

وإذا قلنا بأن الشعر هو أحد شخوص الرواية إضافة لتغلغله في البناء السردي، فهو يظهر كأشخاص حقيقيين، فعمر كان شاعراً وتخلى عن الشعر حين تخلى عن موقفه النضالي، وتخليه عن الشعر والفلسفة والنضال هو الثالوث المفقود:

«كما انقلب المتطلع إلى سر الوجود إلى محامٍ ثري غارق في المواد الدهنية»[66].

والتجسيد المقاوم للشعر هو بثينة، فهي ترفض عزلة أبيها، ثم تقاطعه حين تخلى عن أمها، وتواصل كتابة الشعر وهي تدرس العلوم، مكذبة نظرية مصطفى عن تضاد العلم والشعر!

وحين يجد عمر الحمزاوي بأن قطع العلاقة مع العمل والزوجة والصديقة لم يُحدث النشوة، ولم يقربه إلى الله كما يتوهم، فراح يقطع كل علاقاته بالناس والأشياء، تجسيداً لصوفية مدنية، ولكن في زمن هذا القرار خرج عثمان خليل من السجن بعد عشرين عاماً من العذاب والصمود، وعثمان المنقطع عن أخبار الناس والأصدقاء مثّل تجاوزاً لعالم عمر الحمزاوي من كل جهة، فهو خارج لاستكمال نضال انقطع وهو يقول (دولة الملايين لم تقم بعد، وتحدث مواجهة بينهما فعمر يقول:

«– أرح نفسك واعتبره مرضاً»، فيجيبه عثمان:

«– لعله مرض حقاً، إذ ضيعت جانبك الصحيح المعافى..»[67].

لكن هذه المواجهة لم تمنع من أن يرث عثمان خليل نضال عمر المدني، فاحتل مكانه في مكتب المحاماة، وصادق أبنته التي أحبته فتزوجها، لكنه لم ينقطع عن النضال السياسي كذلك، فيما كان عمر ينقطع عن البشر تماماً، ويعيش حالةً من الهلوسة، ولكن هذه الهلوسة حين تتجسد فنياً تقدم مفاتيح كذلك لفهم حالته.

ويختم محفوظ الرواية بموقف ميلودرامي من مؤثرات السينما، فالشرطة تجري وراء عثمان خليل والأخير يهرب إلى ملجأ عمر الحمزاوي الغارق في النشوة المستحيلة، فيحدث إطلاق نار ويصاب عمر.

إن تركز الرواية على الشخصية المحورية يجعل كافة الشخوص تدور حولها وتغدو مرايا لها، وهذا التركز هو بسبب عدم توجه التحليل الفني لجوانب التغلغل في التحليل الاجتماعي، فالنظام يغدو خارج عملية التحليل هذه رغم أنه سبب الأزمة.

ومن هنا نجد إن اللافتات المطروحة عن هذا النظام تغدو متناقضة، فالكلام عن (الثورة) التي حلت كافة القضايا، وإن النظام اشتراكي، كالقول؛ «قد قامت الثورة وهي تشق طريقها بعقلية اشتراكية حقيقية»[68]، و«أعني أن الدولة الآن اشتراكية مخلصة وفي هذا الكفاية»[69].

إن قائل هذه العبارات هو نفسه عثمان خليل المناضل الخارج من السجن، وهي تقييمات غير دقيقة وخطرة، ومع هذه التقييمات التي يطرحها بتعميمات مجردة، فإنه يعارض الدولة وهي التي تحاصره ثم تطلق عليه رصاصها، فلا نعرف ماذا جرى حتى حدثت هذه القفزة من الموالاة الفكرية إلى المعركة الحربية!

كما أن هذه الدولة الوطنية الشمولية هي التي خنقت الثنائي عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي، وأزمة عمر هي في هذه الشمولية والتي هرب منها ليذوب في المطلق.

وكما كان الأمر في الروايتين السابقتين فإن البؤرة المحورية حول البطل تغوص في أزمته، التي هي مظهر من مظاهر شمولية النظام، وهذه الشمولية ذاتها هي التي تمنع الرواية من اتساع التحليل وتجعلها تتركّز على البطل المحوري، فلا تغدو رواية متجهة إلى الملحمة بل إلى الرواية – القصيدة، التي تؤسس وحداتها الفنية المختلفة، المعتمدة على التركيز في الهيكل والشخوص واللغة التعبيرية وكثرة استخدام الرموز والاعتماد على اتساع الحوار الداخلي والأحلام.

إن الصراع التجريدي بين البطل المحوري المأزوم وذاته، يقع في منطقة ميتافيزيقية، ويتجلى الحل لديه في الذوبان في المطلق، وفي حين كانت أزمته سياسية واجتماعية، راح يتحلل من الروابط التي تقود إلى حل الأزمة عبر الصراع داخل الحياة.

وإذا كان الصراع المتواري بين البطل وذاته يجري في العالم الميتافيزيقي، فإنه يتمظهر عبر الملموس، فالبناء الروائي يجسد الخفي، وتغدو اللغة السردية المتحدة بالبطل، حيث يذوب الراوي – المؤلف، مسايرةً لتفكك وعيه، وانتقاله من العقلانية إلى الحدسية والغيبية.

ولا يمنع ذلك من استغلال تفكك الوعي لكشف الأزمة، عبر موتيفات صغيرة تتشكل داخل الأحلام والتداعيات والانهيار العقلي، وهكذا فإن الطريق الصوفي الانفصالي الذي طُرح عبر الشيخ الجنيدي ثم في الروايات التالية، يغدو هنا واسعاً، أعطى كل ما لديه من حجج انفصالية عن الوجود الواقعي.

وهذا البناء السردي يُعطي الحوار الخارجي والداخلي أهمية كبيرة، فتتمظهر الأزمة عبر تناوبهما.

وهكذا فإن الرواية – الشعرية حصلت هنا على أكبر تجلياتها.

الفصل التاسع – ملحمة الحرافيش

كلما يكبر الكاتب رؤية تزدهر أصابعه بالضوء، فيتوحد مع الألم الشعبي، متخلياً عن ملابسه الفضافضة الأجنبية والأرستقراطية، فحين يكتب (ملحمة الحرافيش) يكون قد غادر منذ زمن طويل مصر الفرعونية، فلم يعد خوفو نموذجاً، رغم ضخامة هرمه الذي وقف فوق ضلوع الفقراء وحقولهم، ولا حتى الوفد الذي ذاب في الخوف..

إن الرحلة الطويلة التي قطعها نجيب محفوظ في تشريح الجسد المريض، قد أزالت ذلك الحياد البارد في العرض لديه، وكذلك غابت تلك الموضوعية الزائفة في استعراض اللصوص والثوار على قدم المساواة، والتخفي وراء ألف قناع..

حين تحول محفوظ إلى إمام للحرافيش، كان لا بد أن يتقمص ذلك الميراث الطويل للأنبياء ليرويه على شكل تسجيلي تجسيدي قصصي كما ظهر في التاريخ، باعتبارهم ثواراً و(أولاد حارتنا).

إن هذه الانعطافة التي ضربت التوجه التنويريَّ التغريبي المتعالي، والمتجسدة في (أولاد حارتنا) كانت تعكس هي نفسها محدودية رؤية محفوظ للتاريخ، وللثقافة الدينية السائدة الراهنة، فأثارت الإشكاليات على أصعدة مختلفة.

لكن (أولاد حارتنا) تعكس من جهة أخرى قدرة الوعي الفني على الوصول إلى تعميمات فكرية هامة مُصاغة بحدس فني، عبر قراءة الأديان والتحولات التاريخية الكبرى.

في (ملحمة الحرافيش) لا نجد كثيراً الحرافيش. بل نجد المثقفين قادة التحول السياسي. نجد عائلة عاشور الناجي.

تلخّص الداية الشعبية (سحر) لفتح الباب أحد أبطال هذه العائلة، كيف جاء عاشور الناجي فتقول:

«من أنبل الأصول كان أصله، وقد ترعرع في أحضان رجل خير، ونما شاباً قوياً، وذات مرة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة اتقاءً للوباء ودعا الناس إلى الهجرة ولكنهم سخروا منه فمضى محزوناً بزوجه وولده، ولما رجع أنقذ الحارة من العذاب والذل كما أنقذه الله من الموت»[70].

إن السرد الحكائي يذكرنا بالسرد الديني وأبطاله، حين يتخمر في الوعي الشعبي، بأجنحة غيبية ترفرف بين النور أو الظلام، في حين إن عاشور الناجي كان في سيرورته الواقعية، كما سردها الراوي – المؤلف، إنساناً لقيطاً، أنقذه إنسان بسيط وتثقف منه، وحدس عاشور مع هجوم الوباء على الحارة ضرورة الهجرة منها، ثم عاد وقاد الحارة حرفوشاً من حرافيشها، وقائداً بين عامتها.

في هذه العملية الفنية إنجازات على أصعدة مختلفة، ومن أهمها تجاوز بنائية (أولاد حارتنا) وتحول المقدس إلى حدث واقعي، رغم أن روابطه بالوعي الديني لا زالت قائمة، لأنه لا يوجد تحول إلا من خلال هذا الوعي في نظام تقليدي تمثله هذه (الحارة المحفوظية العربية) بكل مناخاتها وأدواتها وخيالها.

إن ظهور عائلة عاشور الناجي ليس هو شكل عائلي فحسب، بل هو ظهور روحي – سياسي أساساً. أي أن العائلة هذه هي عائلة مثقفين وقيادة نضال وسلطة قهرية كذلك، فأما أن تكون نموذجاً للتضحية أو الاستغلال، ومن هنا قدمت نماذجها الحاكمة للحارة، وهم الذين اشتركوا في الدفاع عن الملكية العامة، وجعل مصالح الحرافيش في المقدمة.

ولكن (الملكية العامة)هنا محدودة هي الوقف غالباً، وكذلك هناك الإجراءات الاجتماعية المعاونة للفقراء، فهي ملكية عامة قادمة من العصر الوسيط، ومن الحارة المصرية التي لمس أواخرها وظلالها محفوظ في طفولته، وبهذا فهي ليست الملكية العامة الحديثة، ملكية المصانع،

ولهذا نجد (الوقف) هو طابع هذه الملكية وهو طابع إقطاعي. وهذا يشير من جهة أخرى إلى توقف أدوات تحليل الروائي عند هذا النمط من الملكية (العامة).

لكن ملكية الوقف وطبيعة الفتوات التاريخية هنا انسجمت مع بعضها البعض، فلم يعد ذلك البناء المقحم من العصر القديم إلى العصر الوسيط، بل ظهر العصر الوسيط بذاته، وهو مسكون بتراث الأنبياء السابقين، وظهر المناضلون كأناس يستفيدون من التراث السابق، فلم يحدث في البناء الفني تصدعات هيكلية كما حدث في (أولاد حارتنا).

وكان الفتوات العادلون هم من يصونون هذه الملكية في هذه الحارة المعممة كرمز للبلد.

وهذا التعميم الفني ينطبق على فترة نضال أي حركة تاريخية تقدمية، سواءً كانت أدياناً أم حركات شعبية محضة.

لكن الحارة المقصودة هي مصر، حيث نجد في بداياتها الدينية التأسيسية، ذلك الظهور للمناضلين الأنبياء، فشكلوا في وعيها ولاوعيها، نموذج التضحية والمساواة، وهكذا فإن عاشور الناجي يتقارب مع شخوص أنبياء، لكنه يختلف عنهم بسماته الخاصة. وهنا التجاوز لأولاد حارتنا. فظهر كنموذج شعبي صميم.

لكن محفوظ يعرض الحارة بشكل لاتاريخي، فالحارة تظل هي الحارة، منذ زمنها المتكون الأول، إلى زمنها الراهن، فهي هي نفسها، لا يحدث فيها تراكم اقتصادي أو فكري، فكأنها خارج الزمن، ومع ذلك فإن الزمن مستمر الفعل فيها.

وهذا هو تصوره عن تاريخية مصر فهي بناء مستمر ولا توجد فيه هياكل تاريخية متمايزة، أو أساليب إنتاج مختلفة، وهي حارة مستقلة عن المنطقة، لها ذاتيتها وسيرورتها الخاصة. ولهذا هو هنا يدخل أثر الأنبياء بشكل شعبي وبدون شخصياتهم الحقيقية، بل من خلال تأثير الفكر الديني على الحارة المصرية، وبالتالي تجنب هنا ازدواجية التعبير بين الحارة الشعبية، وتاريخ الفكر الديني، وهما المحوران اللذان عجز عن خلق التماسك فيهما في أولاد حارتنا.

إن عائلة الناجي التي تشكلت بعد طوفان نوح، تشكلت هنا بسبب العمل البشري والمعرفة الإنسانية البسيطة، وخلقت حارتها، وخلقت تاريخها الخاص، وعاشور الناجي المؤسس لم يصنع سفينةً، بل لجأ للبرية وحمى زوجته وطفله، وعاد ووجد ثروة مدمرة، واستولى على بيت ليس له، عبر إغراء المرأة، وحكم الحارة، لكنه زاوج بين العمل وبين العدالة، بين كسب قوته بنفسه وبين إدارة الحارة بشكل ديمقراطي، وهو أمر نجده في عهد الخلفاء الراشدين، فجاء الموتيف الإسلامي النهضوي الديمقراطي، داخلاً في النسيج الروائي وذائباً فيه.

إن سقوط نموذجية عاشور الناجي بعد ذلك، وسيطرة رجال العصابات على موارد الحارات، لا يغير من طبيعة المشاهد الروائية المتوجهة لعرض عائلة الناجي، ولكنها في زمن السقوط وفقدان الإمامة، تنتج أسوأ نماذجها، فيتحوّل العديد من نماذجها إلى تجار مستغلين، أو فتوات مرضى بالسلطة، أو رجال عصابات قتلة يبيعون الأرض والعرض من أجل المال والسيطرة، أو مثقفين مرضى بذواتهم المنتفخة أو أناساً مهووسين بالجنس وبالخلود، وكل ثيمة من هذه الثيمات لها بطلها الخاص..

في زمن التفسخ هذا تبقى الحارة كما هي، خارج التاريخ، مثلما أن بلاد العرب والمسلمين خلال ألفي سنة، تحكمها العصابات والدراويش، متجسدة في هذه الحارة الإقطاعية الدينية..

ولهذا فإن عائلة الناجي، فئات المثقفين المنتجين للوعي، تغدو شبحاً:

«أجل لم يبقى (!) من تراث الناجي الخالد إلا الأسماء. أما العهود والأفعال فتعيش في الخيال مع الأساطير والمعجزات المسربلة بالحسرات»[71].

أما الحاكم من آل عاشور فقد:

«غدا أكبر فتوة وأكبر تاجر وأغنى غني، وفي الوقت نفسه لم يتهاون في جمع الأتاوات وتقبل الهدايا، ولم ينعم بخيره سوى رجال عصابته..»[72].

وعن نموذج آخر يقول: «هادن فتوات الحارات واستثمر قوته في الاستبداد حتى صار من كبار الأثرياء في عام واحد وتحمل الناس وطأته بلامبالاة»[73].

وغدا التراث المضيء نفسه ضائعاً: «ما أكثر الذين يسمون بعاشور وشمس الدين في حارتنا!».[74]

إن الحارة في تكوينها المتجوهر، غير التاريخي هذا، يغدو آخرها كأولها، فتظهر من آل الناجي شخصية مغايرة، ليست هي نتاج تراكم، فتعمل على حرفشة هذه العائلة، مثلما تثقف العامة، فتدعو ليغدو الناس القوة فتهزم الفتوات وتعيد سيرة عاشور الناجي.

إن كون الحارة بناء متجوهر خارج الزمان والمكان، لها سيرورتها المطلقة الخارجة عن التاريخ، هو في كونها تبقى بسماتها الأولى، فليس ثمة أول لها ولا آخر، فهي تعيد إنتاج نفسها بشكل متكرر، ومن هنا نجد إن النماذج من الفتوات السيئين والتي تملأ الرواية، يتشكلون بدوافع ذاتية، نتيجة لانحرافهم الخاص، مثلما إن الفتوات الجيدين يتشكلون نتيجة لطيبتهم أو لمزاجهم، فليس ثمة علائق بين الحكام الجيدين والقوى الاجتماعية، أو العكس، فلا توجد أصلاً قوى اجتماعية، وليس ثمة إنتاج له تاريخ، ولهذا فإن التغيير هو ضربة حظ، أو لعلاقة بحدس خارق.

إن جوهرة الحارة، يمكن أن نراه كذلك في (أولاد حارتنا) وهذا الضرب من الوعي اللاتاريخي، لا يشكل علاقة جدلية بين الطليعة والجمهور، بين الفكر والواقع، فيركز على الفضائل الأخلاقية والسمات السلوكية بدون علاقة بالطبقات، أو بالتاريخ الموضوعي للمجتمع، فينعدم بالتالي التراكم الموضوعي للأحداث والأفكار.

وهكذا فإن (مادية) نجيب محفوظ مسربلة بالمثالية، فهي إذ تذهب لقراءة الظروف العامة الاقتصادية المشكلة للتاريخ الاجتماعي، تقوم بتجريد تلك الظروف الاقتصادية، فلا تدرك علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج، وتشكيلهما للطبقات، وعبر هذا التجريد تعطي الحارة المصرية ملامح عامة مطلقة.

إن تأملية محفوظ المركزة على الحارة والقيام باستنتاجات فكرية وتعميمات إبداعية منها، تتحوّل إلى تأملية فلسفية، فهو يركب في هذه الحارة العائدة للقرون الوسطى موديلات من الأفكار الحديثة، وسواء في فهمه للأديان، أم في رؤيته للعلاقة الأخلاقية الواجبة بين القائد والناس.

إنه يريد أن يشكل علاقة نموذجية متجوهرة صالحة لكل زمان ومكان، فلا يأخذ الزمان والمكان كعلاقتين ضروريتين مرتبطتين ببنى الإنتاج.

ويمكن أن نرى ذلك بشكل ليس الزمان هذه المرة بل بالمكان، ففي روايته التي هي من أعماله التالية بعد ملحمة الحرافيش وهي رواية (رحلة ابن فطومة) وقد صدرت سنة 1983، والتي تعتبر طريفة في عالمه بسبب قيامها على أدب الرحلات، ومن خلال عرض حكائي مشوق، ومتوتر، ومكثف، وتجمع بين الرحلة في المكان والرحلة في الزمان، فهي عبور لدول متعدّدة، أولها الدولة العربية الإسلامية التقليدية، والتي تغدو مركز النقد والتجاوز، والتي يخرج منها الراوي ابن فطومة،

على أثر فشل على كل المستويات، ثم يصل إلى دولة وثنية، تعبد القمر وأهلها عراة والحب شائع فيها مباح على الطرق، وهو يكره هذا البلد، ثم يهيم بها حباً، ثم يعتقل بسبب بوحه ببعض مفاهيم الإسلام، ونقده للعري، ويعتبر ذلك لديهم تخريباً خطيراً!

هنا يجسد محفوظ نسبية المفاهيم والأخلاق، فما يغدو فضيلة في بلد يغدو رذيلة في بلد آخر، وابن فطومة لا يتمتع بمثل هذا الوعي التاريخي النسبي، ولكنه يتمتع بنفسية أنانية، محافظة، ففي الوقت الذي راح يتمتع بعري النساء في هذا البلد الذي يعبد القمر كان يتذمر من هذه الإباحية، ومن غياب عبادة الإله، ويعشق صبية تعطيه نفسها بالمجان وهو يغرق في هذا العسل المجاني، حتى يطيح به عشيق لها، ويلقيه في السجن لمدة عشرين عاماً!

وابن فطومة، الراوي السارد، يحضر الكثير من التفاصيل من سجنه وعذابه، بحيث إننا نعيش معه في هذه التفاصيل الحية.

وبعد مضي السنوات الطويلة يتغير الوضع السياسي في البلد فيفرج عنه، ولكنه لا يعبر في ذات زمنه القديم، فالزمان يتغير حين يدخل بلداً آخر، فيه الحشود الكثيفة في المدن وفيه (المصانع)، وبالتالي فإن الراوي نقلنا إلى العصر الحديث واجتزنا القرون الوسطى، لكن لم يكن لهذا الانتقال بين حقبة وحقبة أي أثر في وعي الراوي أو في بناء الرواية الفكري.

وهذا الموتيف يفهمنا كيف لا يعير محفوظ التشكيلات التاريخية أهمية، فان الانتقال من مجتمع بدوي رقيقي، إلى مجتمع صناعي حديث يتم بومضة، وهو يميز كيف أن الأبنية الاجتماعية تخلق عادات وأفكاراً تعكس عوالم مختلفة، لكن هنا يبدو التاريخ الاقتصادي والاجتماعي الحديث الهائل وكأنه لا قيمة له.

فبعد معاناة طويلة يصل ابن فطومة الراوي إلى البلد المتطور، الإسلام فيه شيء آخر، والنساء يشربن النبيذ ويناقشن الحب وهن في منتهى التطور الأخلاقي كذلك، والتعدّدية الفكرية والسياسية عميقة فيها..

ومع دهشة الراوي واستنكاره فإنه يدخل هذا العالم المتطور كذلك، بسبب علاقته الجيدة بامرأة في الأسرة التي تستضيفه، وهكذا يتحوّل دون تمزقات كبيرة، رغم التباينات الهائلة بين الأنظمة والتشكيلات التاريخية.

ويخلق محفوظ علاقات فكرية وحديثة وشخوصية عميقة في الحبكة الروائية، عبر تكوين أداة الروي المعتمدة على تاريخ الروي العربي القديم، المهتم بالعجائب، لكن العجائب هنا تغدو مقارنات تاريخية بين الأنظمة والأديان وكيف أن الحكومات هي التي تلعب الدور الأساسي في التحكم، كما يعتمد محفوظ على لغة المأثور العربي عبر أسماء المدن، كما فيها لغة الرحلة المكانية والفكرية المتداخلة، وهي رغم تأثرها برواية كافكا (القلعة) حيث نموذج المدينة التي تأتي ولا تأتي، مرمزة للحقيقة المطلقة النهائية، إلا أن محفوظ يعجنها بالتراث العربي، مركزاً على النسبي وتغيير الراهن وليس التوجه إلى المطلق.

الفصل العاشر – ميرامار والعودة للنقد الاجتماعي

تعتبر روايتي (ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) الصادرتين سنتي 1966 و1967 روايتان ذاتا نهج تحليلي اجتماعي، ففيهما يقل التوجه للفلسفة، حيث تغدو البؤرة ليست موجهة لدحض رؤية صوفية مفارقة كما في الشحاذ أو نقد قوى النفس المتدنية الوضيعة كما في (الطريق) بل تحليل الوضع الاجتماعي والسياسي المصري قبيل هزيمة يونيو 1967.

و(ميرامار) رواية شبيهة برباعية الإسكندرية حيث تعدّدية الأصوات، كما أن أحداثها تجري في نفس المدينة، لكنها تقوم بتحليل الوضع في آخر سنوات النظام العسكري الوطني وقد بدأ يدخل نفق الأزمة.

والأصوات فيها أربعة كذلك هم: عامر وجدي، وحسني علام ومنصور باهي وسرحان البحيري، واختيار هذه الأصوات كبؤر للسرد في كل فصل يحمل اسمها، هو عملية تعدّدية الأصوات، حيث يُروى كل فصل باسم صاحبه، وحول حدث موحد هو قدوم هؤلاء الأربعة إلى بنسيون في الإسكندرية باسم (ميرامار).

وإضافةً إلى هذه الشخوص المحورية الساردة لأجزاء الرواية، فإن ثمة شخصيات محورية أخرى تدخل في هذا النسيج، كماريا صاحبة هذا البنسيون وزهرة العاملة الريفية الجميلة والمحبوبة، و(طلبة بك مرزوق) الإقطاعي السابق.

وتقوم حبكة الرواية عبر استخدام تقنية هذا التقطيع البؤري للأحداث الموحدة، فيتشكل روي خاص لكل راوٍ، وتظهر زوايا مختلفة في كل روي، وإضافة إلى رؤية كل راوٍ للأحداث من خلال نظارته الشخصية، فإن لكل راوٍ أسلوبه الخاص الذي يعكس شخصيته.

وإذا بدأنا بالراوي الأول عامر وجدي فهو وفدي قديم وصحفي كبير، وهو الراوي – المؤلف في الواقع، رغم اختلاطه الظاهري بالرواة الآخرين، فهو الراوي الوحيد الذي يبدأ الراوية وينهيها، كذلك للمقاربة العمرية والموقفية بين الراوي عامر وجدي ونجيب محفوظ.

ولهذا نجد عامر وجدي يشكل سرده بذات الأسلوب المحفوظي الدقيق والشاعري والمراوح بين الماضي والحاضر، مازجاً بين ذكرياته النضالية البعيدة وأحداث البؤرة الروائية الراهنة، وهو أمر لم يُتحْ لباقي الرواة.

فعامر وجدي هو الخيط النضالي الديمقراطي الذي ربط كل مؤلفات محفوظ السابقة، ولكنه الآن يتجسد شخصاً وضميراً، وكتعبير عن نقد التغييب السياسي لنظام يوليو لتلك المثل.

وهو من البداية حين يلتقي بصاحبة البنسيون (ماريانا) يربط بين مالكة هذا النزل وبين مُلكية مصر من قبل الاستعمار. وهو ترميز كذلك يمثل مدخلاً لبقية الشخوص التي سوف تأتي وتعيش وتتصارع داخل هذا النزل، داخل مصر الطالعة من زمن التبعية.

فصاحبة البنسيون تقول:

«مسيو عامر، قتلتْ الثورة الأولى زوجي الأول، أما الثورة الثانية فجردتني من مالي وأهلي، لماذا؟»[75].

ويواصل الراوي عامر وجدي تأريخ الشخصية الرمزية:

«هاك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير في البدلة العسكرية، وزوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير الذي قتل في ثورة 1919. على مرمى البصر في الصالة فيما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية، أفلس ذات يوم فانتحر»[76].

إن التجريد الترميزي في الشخصية هنا يتداخل ولمسات شخصية حميمة، استغلت الصور والموتيفات الشائعة من حياة اليونانيين المصريين في الإسكندرية، ورمزتها بالعلاقة مع النفوذ البريطاني والإقطاعي، فتجسدت صور من القمع والبذخ، في حين كان الراوي عامر وجدي يشكل صوراً وموتيفات نضالية مقابلة من ذكرياته الحميمة التي تروى بشعرية حزينة، حيث زاوجت بين كفاح سعد زغلول أوالنحاس وكفاح الراوي، اللذين يعملان للحرية كل في عالمه، فسعد يعمل لحرية الوطن، في حين يعمل عامر لحرية الفكر.

«– ها أنا شبه سجين في بيتي وعرائض التأييد تزف إلى الملك.

– زيف وكذب يا دولة الزعيم»[77].

إن الروي الداخلي الغارف من الذكريات القديمة المجيدة للراوي، يجسد حياته بومضات سريعة، فإضافة إلى ذلك الكفاح السياسي، فهو يعيش عصر انحطاط الكلمة وتحول الكتاب إلى أبواق، ومن هنا يغدو لجوءه إلى هذا البنسيون الصغير دليل أزمة اجتماعية، فهو على حافة القبر في الثمانين من العمر، بدون ادخار كبير، ولم يحظ بأي تكريم، وقد استراح رئيس التحرير حين عزم عامر وجدي على إحالة نفسه للمعاش.

ومن هنا فإن الإقطاعي طلبة مرزوق يقول له:

«لقد اغتيلت شعبيتكم كما اغتيلت أموالنا»[78].

إن إزالة ذلك الميراث الديمقراطي وهو أمر صار لدى محفوظ هاجساً مستمراً، قد جعل من عامر وجدي شبه نفاية تلقى على ساحل الإسكندرية والوقت شتاء ولا مصطافين، والعواصف تزأر في السماء، والمطر ينهمر، والذكريات تشعل الصدر.

إن هذه النفاية المشكلة حسب قوانين النظام العسكري، هي الشمعة المشعة في الحياة والرواية، فأزمتها تتجسد في عدم الامتداد للحاضر المشوه، واحتضارها الجسدي، لكنها تمتد في الحاضر المقاوم والآخرين.

ولهذا فإن تدفق الشخصيات على النزل يكشف هذه اللؤلؤة المغبرة، فزهرة الفلاحة التي تملك قراريط من الأرض وأراد جدها العجوز تزويجها من أجل مصلحته، تجيء إلى هذا البنسيون من أجل العمل، في وقت مقارب لمجيء طلبة مرزوق، وكأن الريف ما زال يشكل عمق الأزمة غير المصوّرة في الرواية المحفوظية.

إن هروبها الذي يذكرنا بهروب ريري في (السمان والخريف) ليس هروب انسحاق بل هروب مقاومة، فهي تدخل النزل مركز النفايات الاجتماعية والسياسية، بنفسية قتالية، رافضة مغازلات حسني علام وطلبة مرزوق الوضيعة، وجاعلة من عملها بداية لتطورها الفكري والاجتماعي، فهي الأمية تدخل في مشروع تعليم، وتتورط في علاقة حب مع سرحان البحيري الذي أحبته ولم يكن على مستوى الحب، ثم تصمد في شتى المعارك التي تنشب في البنسيون حولها ومن أجلها.

وكعادة محفوظ في تحويل المرأة إلى ترميز فإنها رمز لمصر في زمن مختلف، زمن صعود هذه القوى الشعبية البسيطة ومعاناتها مع الانتهازيين المتحكمين في الدولة والثروة والمرفودة بالتراث الديمقراطي السابق المحاصر وبنضال اليسار النادر.

وهكذا فإن العلاقة التي تربط عامر وجدي بهذه الفتاة هي علاقة حب أبوي، وهو ترميز آخر على استمرارية الجذور الديمقراطية وتفاعلها مع الأجيال الجديدة، فهو ينصحها بالحذر وبالعودة إلى الريف والاشتغال فيه، وبالزواج من بائع الجرائد، لكنها ترفض نصائحه، قائلة بأن الذئاب موجودون

في كل مكان، وأن نزولها للمدينة هو بغرض التطور، وأن بائع الجرائد الذي عرض عليها الزواج ينظر للمرأة بصورة متدنية وضيعة.

وإضافة إلى مستوى التضافر في الأحداث بين الماضي والحاضر، فإن استعانة الراوي بالشواهد القرآنية، ودورانه المستمر حول معاني الإيمان والكفر، هي من الجوانب الجديدة المغايرة للماضي الروائي المحفوظي البعيد والمراكمة للماضي القريب.

فطلبة مرزوق الإقطاعي الكاره للإجراءات ثورة يوليو الاقتصادية يتساءل:

«– لماذا عدل الله عن سياسة القوة؟

لم أدرك مرماه فقال متبسطاً في الشرح:

– أعني الطوفان والرياح وغيرها»[79].

إن طلبة يجعل مفهوم الإله في خدمة قوى الاستغلال في حين كان لعامر وجدي موقف آخر، فقد رُفض تقدمه للمرأة التي يحبها بسبب ما قيل عن إلحاده، فعاش طوال حياته بلا زوجة، فينتهي حوارهما هنا بتساؤل طلبة (هل رجعت إلى الدين؟) وجواب عامر (وأنت؟.. يخيل إلى أحياناً أنك لا تؤمن بشيء؟).

إن رجوع عامر للدين هو قراءة أخرى للإسلام، غير تلك التي وجدناها في (أولاد حارتنا)، حيث الاصطفاف المتضاد الكلي بين الدين والعلم، فهنا تبدأ عملية الرؤية الديمقراطية للإسلام بالتوغل في وعي السارد الرئيسي – المؤلف، ومن هنا تأتي عملية التضفير بين النص القرآني وبين مونولوجات السارد الرئيسي، وهي مميزة أخرى لم يتمتع بها بقية الرواة كذلك.

يقول النص القرآني:

بسم الله الرحمن الرحيم

(طسم * تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ * نَتْلُوا عَلَيْكَ مِنْ نَبَإِ مُوسَى وفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ * إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلاَ فِي الأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ * وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ).

إن استعانة الراوي الكبير بالنصوص القرآنية ليست حلية، أو هي ترتيلات لا علاقة لها بالأحداث والصراعات، بل هي إضاءات مركزة على سيرورة الصراع بين الناس والنظام العسكري، ولكن أثناء وجود النظام كان يستحيل عرض النقد المباشر له، وهو ما سيفعله محفوظ في روايات تالية بعد سقوط النظام العسكري المتشدد، كما سنلاحظ في تتبعنا لتلك الروايات[80].

فالإقصاء الذي دعا له محفوظ في ختام رواية (أولاد حارتنا) تم تجاوزه، وراح الدين يتشكل برؤية أخرى، نقدية اعتراضية على التحكم في الثروات والمصائر، وهو أمر كرسته أنظمة الشرق الاستبدادية على مر العصور، سواء كان ذلك في النظام الفرعوني أو النظام الناصري لكن مع اختلاف الأخير وتعبيره عن المنتجين.

وهذه المماثلة الضمنية والإشارة الجارحة تأتيان ضمن البناء الكلي للرواية، أي داخل تفاقم الصراع بين الأفراد، وهو أمر سيتضح من التحليل التالي. وهذه الإشارة عموماً تتسم بالتعميم وعدم قراءة الفروق، لأن النص القرآني يشير إلى بنية تاريخية محدّدة، ولكن السارد يسحبها إلى عصره بغرض إقامة تماثل بين التاريخين المتباينين في جوانب والمتوحدين في جوانب أخرى. إن هذه الآيات التي تدور حول تجبر فرعون ذات إيحاء واضح بالوضع المصري الراهن.

وهو أمر يختلف عن استخدام آيات من سورة الرحمن، والتي يستخدمها الراوي بغرض إدخال الآية الكريمة (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ) في السياق السياسي للصراع، بالإشارة إلى نسبية النظام العسكري ومآله الحتمي للزوال. وهي أمور تحققت فعلاً وأنتجت ظاهرات أخرى وتوضيحات في مرحلة أخرى كما سنرى لاحقاً.

إن السارد الأول عامر وجدي يخلي المكان لسارد آخر هو حسني علام، وهو شاب قوي وسيم، ويملك مائة فدان وهذه المائة فدان تواجه خطر الاستيلاء عليها من قبل الإصلاح الزراعي، ولهذا فهو في أزمة، إضافة لأزماته الأخرى كأميته وخوائه من أي موهبة مهمة، سوى موهبة قنص النساء ومطاردتهن والاعتداء عليهن أحياناً كما يفعل مع زهرة، وإضافة إلى سرعته الجنونية في سياقة السيارة، وهو تكملة ديكور في الرواية، ولكن تكملة الديكور هذا يعامله المؤلف معاملة خاصة، فأسلوب حسني علام أسلوب شعري متميز، قائم على التداعيات المكثفة والسرعة، رغم إن هذا الأسلوب يتناقض مع أميته المذكورة، لكن الراوي – المؤلف يتناول ذلك كقول مباشر من الشخصية وليس كنصٍّ مكتوب.

وفي فصل حسني علام كما في الفصول الأخرى تتضح بنية الراوية المعتمدة على جسم الأحداث الرئيسية، فالعلاقة مع زهرة، والهجوم عليها، وصراع زهرة مع خيانة سرحان البحيري لها وشجارها معه، والسهرة مع أم كلثوم، ثم موت سرحان، هي كلها أحداث مركزية في جسم الرواية، نجد فيها ردوداً مختلفة من كل شخص عليها.

ثم يجيء فصل منصور باهي وهو فصل أهم من الفصل السابق، بسبب أن منصور باهي يكمل محور الرواية وهو محور الصراع بين الأنتماء والخيانة، أو أزمة الأنتماء الإيجابي في لحظة ذلك النظام، ومن هنا فمنصور يكمل أزمة عامر وجدي، فعامر وجدي توقف انتماؤه إلى حركة الحياة الاجتماعية بسبب تعالي خطابه السياسي عن الجمهور الجديد، في حين كان منصور باهي داخل هذا الخطاب، فهو ينتمي لحركة تقدمية معارضة مستمرة، ونموذجه هو زوج حبيبته درية، والذي يعتقل، وهذا الاعتقال يشير إلى عدم توقف الحركة النضالية بعد جمود الوفد.

إن عامر وجدي الذي يشجع زهرة على الاستقلال والحرية والصلابة الأخلاقية، يكون مشجعاً لمنصور باهي على الشجاعة، والتجذر في موقفه، ولهذا يقوم بمطالبته بتنفيذ برنامجه الإذاعي عن تاريخ الخيانة في مصر، وهو أمر يمثل بؤرة الرواية المعنوية، فعامر يقدم مادة عن الأمانة في ذلك التاريخ القديم السابق المتواصل، في حين يقدم منصور باهي تاريخ الخيانة بسلوكه وموقفه.

فهو صديق المعتقل التقدمي فيقوم أخوه الضابط الأمني بإبعاده عن التنظيم وترحيله من القاهرة إلى الإسكندرية، وهنا منطقة ضبابية مفتوحة في الروي، فهل قام منصور بخيانة رفاقه والوشاية بهم، أم إنه مجرد مذعور من حياة التنظيم الذي (تورط) في العلاقة به!

لكن تشجيع عامر له، وقوله بأنه بذرة طيبة كزهرة، هي إشارة توضح بأن خطأه ليس جسيماً، بل هو جبن متأصل فيه، أو طارئ عليه بسبب ضغوط عائلية شديدة. لكنه نفسه أكثر تعقيداً خاصة ونحن نقرأها خارج ملاحظات عامر وجدي، وندخل إلى ذات منصور باهي وإلى مناطق لم يعرفها عامر، فهو يتوجّه لدرية وزوجها في السجن ويزعم إنه يقدم المساعدة لها في وحدتها، ولكنه يريد أن يدخلها في دائرته، دائرة الخيانة، فيفاتحها بحب مزعوم، ويكرس وقتاً طويلاً لانتزاعها من حب زوجها وهي مترددة تائهة، لا تمتلك صلابة زهرة الفلاحة، ثم توافق على عرضه وتقترح الزواج فيصاب بالذعر مرةً أخرى! خاصة إن الزوج الرفيق المعتقل بشهامة عجائبية وهو في السجن يتيح لدرية حرية الانفصال عنه وتقرير حياتها!

ومن هنا فمنصور باهي يتخذ مواقف شجاعة بهلوانية بشكل مضحك فهو يعرض عروضه على كل من يمر في أزمة، فهو يعرض عرض الزواج كذلك على زهرة بعد صدمتها المروعة في سرحان البحيري، لكنها لا توافق على ذلك، لأنها تراه وداً أخوياً أكثر منه رغبة حقيقية.

وفي النهاية يتتبع سرحان البحيري الذي خان زهرة ويريد قتله فيضربه بحذائه ضربات عديدة، لكن سرحان كان قد انتحر!

يختتم سرحان البحيري سلسلة الرواة موضحاً العديد من خفايا الأحداث فهو كان يعيش مع الراقصة (صفية) في شقة ولكنه مل منها، ورأى زهرة في أمكنة عدة فأعجب بها وطاردها فشجعته فجاء إلى البنسيون بعد أن قطع علاقته بتلك الراقصة التي لحقته وتشاجرت معه بعد أن استنزفها مالياً، وفضحته لكن زهرة لم تنتبه لهذا الحدث بعمق كما يُفترض من فتاة ذكية.

يعرض الراوي سرحان، وهو اسم من أسماء الذئب، حيثيات حياته المتغلغلة في أجهزة الحكومة المختلفة، سواء عمله في شركة الغزل كأمين لحسابات القسم الذي يعمل فيه، أو عضويته في الاتحاد الاشتراكي الحزب الحاكم وقتذاك. ورغم هذا الدبيب السياسي اليومي لكنه يخلو من الاهتمام بالسياسة، فهي شكل للتسلق لا أكثر، وهو يبدو في حياته اليومية كإنسان نهم للملذات:

«هاي لايف.

معرض أشكال وألوان مثير للشغب، شغب البطون والقلوب. موجة هائلة من الأنوار تسبح فيها قدور فواتح للشهية..»[81].

ومن الأكل إلى تتبع زهرة إلى علاقته بصفية وحركاته المشبوهة الاقتصادية، حتى يتمكن من نسج علاقة ذكية بزهرة ويختلي بها في غرفته دون أن يستطيع تملكها.

وإذا كانت زهرة كترميز تقليدي لمحفوظ عن مصر البسطاء الناهضين ضد أشكال الاستغلال والطمع، فسرحان هو ترميز النظام الاجتماعي، رغم إنه من الشرائح التحتية فيه، لكنه يجوهر علاقته، ويحدّدها بنموذج واضح، محوري، يجسد فساده، وهو الذي يتمكن من امتلاك زهرة بشكل غير كلي، نظراً لأزماته المتعدّدة، وقدرة زهرة على التطور والإفلات من شبكته المنسوجة بدقة، مثلما أن شبكة نسجه لسرقة النسيج بالتعاون مع عصابة من داخل الشركة، تتمزق بسبب اندفاع سائق الشحنة بها خلافاً للمخطط ومحاولته الاستحواذ عليها، فيقبض عليه ويكشف العصابة. وحينئذ يسكر سرحان بجنون ويقطع شرايينه، وكان منصور باهي يراقبه ثم يهجم عليه، وكأن موت سرحان هو نتاج تناقضات النظام نفسه وليس نتيجة فعل مقاومة، وهو ما حدث فعلاً للنظام العسكري الذي مزقته التناقضات الداخلية أكثر من تجاوزه عبر فعل ثوري شعبي.

إن هذه الرواية من النماذج الأخيرة في أعمال نجيب محفوظ التي تتسم بالبناء المركب المكثف كذلك، فتعدّدية الأصوات منسوجة بمهارة، والتحليل الاجتماعي العميق يتضافر ولغة سردية شعرية، مما جعل محفوظ يتمكن من الوصول إلى تعميمات حول سيرورة المجتمع وآفاق تطوره المستقبلية، عائداً إلى التضفير بين اللغة القرآنية والكشف الموضوعي لتطور الحياة، فجمع بين الارتكاز على الماضي والتلميح للغد، مكثفاً تطور قرن من خلال بضعة شخوص مركزة وأحداث رئيسية مختزلة، وهو أمر لن ينجح فيه عبر روايات التحليل الاجتماعي والسياسي القادمة، حين فُتحت أبواب التعبير والنقد، فغدت روايته تفتقد هذه اللغة الفنية العالية التي وجدناها في المرحلة السابقة.

إن الجمع بين التغلغل التحليلي الاجتماعي والأبنية الفنية المبتكرة، كنمط الرحلة الداخلية – الخارجية كما في (السمان والخريف) و(الطريق) و(الشحاذ) التي أوجدت صوت السارد الرئيسي، المتغلغل في الأزمة، أزمة فقدان التعدّدية، إن هذا الجمع يتضافر في (ميرامار) مع تعدّدية

الأصوات، وجعل المبنى الروائي جزءً أساسياً من الموضوع والدلالة، فيجمع العجوز عامر وجدي – نجيب محفوظ، بين الحوار الداخلي الروحي والرصد الخارجي الكاشف للأزمة.

في حين كان أبطال الروايات الأخرى على ضفاف الأزمة، يعيشون ذواتهم المتضخمة، أو يتحلّلون، فيسيطر شكل التداعي يساعده الحوار الخارجي، ومتجهين إلى جوانب بعيدة عن قلب الدولة المالكة الكلية للمجتمع، في حين يتوجّه المبنى هنا بتعدّد جوانبه إلى كشف هذه الأزمة دون غيرها.

الفصل الحادي عشر – أمام العرش

تقرير سياسي

في كتابه (أمام العرش) الصادر سنة 1983 والذي يكون له عنواناً جانبياً باسم (حوار بين الحكام)، نكون أمام الوعي الوطني وقد صار تاريخاً يجسده حكام مصر على طول الحقب، فمحفوظ يجسد هنا تاريخ البلد من خلال أقوال حكامه الذين اختارهم وحدّد كلماتهم عبر رؤية اختلفت كثيراً عن رؤية الثلاثينيات والتي تجسدت بشكلها الذي رأيناه في المرحلة السابقة، فهنا لم يعد هذا الكل الوطني معبراً فقط عن الطبقة العليا السياسية المسيطرة، بل عن الطبقات المنتجة كذلك، وهو ليس تاريخاً عن كل من جثم في العلى بل من قدم تطوراً ونهضة لهذا الكل الوطني، بغض النظر عن استغلاله أو نمط إنتاجه.

إن التاريخ هنا غدا أكثر موضوعية، وغدا السارد – المؤلف مع كل هذه الطبقات الفاعلة لتقدم التاريخ الوطني، بغض النظر عما فيه من توسع في الدول الأخرى، أو استمرار لسيطرة أسلوب الإنتاج العبودي العام الذي يحول الحكام الفراعنة إلى آلهة، وبغض النظر عن كون هذا الأسلوب يكيف حتى الثورات لتبعاً لهيمنة الدولة المركزية الاستبدادية فيه، فمحفوظ يقدم التاريخ السياسي ولا يقدم مجمل حركة البنية الاجتماعية.

لكن (أمام العرش) كتاب سياسي وليس رواية، رغم إنه يدخل الشخصيات والحوار والسرد في هذا الكتاب.

كذلك هو يعتمد على التصوير عبر الأحداث والأساليب المتعدّدة المليئة بالأخيلة والبرقيات الموجزة.

إن هذا التفكير بالأرض وبالتاريخ السياسي، هو الذي يميزه، فإذا كانت التحليلات تتدفق، والرموز تنهمر، فهي كلها تفكير سياسي، ولكن في زمن الدولة الوطنية العسكرية، كانت هذه مغلفة بالكثير من الرموز وبالشخصيات المأزومة، وحين خفتت الأحكام القهرية أخذت الأفكار السياسية تغدو شديدة الوضوح وأحياناً تفقد تلك الفنية العالية التي تجلت في المرحلة السابقة.

في كتابه (أمام العرش) يوجه تحليله نحو تاريخ مصر بكليته، ويبتكر شكلاً قصصياً طريفاً، فيقيم أوزريس محاكمة لجميع حكام مصر، منذ السلالات الفرعونية حتى عبد الناصر وأنور السادات.

إن هذا الشكل القصصي هو حوار دائم عبر العصور، يتمثل فيه الحكام وفتراتهم المختلفة، وما أرادوه وما أنجزوه، فيتضح السجل الحافل بالصراعات وتتجسد مسيرة التاريخ الوطني التي لا تتوقف، ولهذا فإن العرض القصصي هو عرض للوقائع والأحداث، وهو ومضات سريعة عن نفوس الحكام المتوارية زمن الحكم بألف خدعة وبهرجة.

فنراهم أمامنا وقد تعروا من ملابسهم الديكورية التاريخية، فمنهم الذي اندفع للبناء وتعمير الأرض وخدمة الوطن والدفاع عنه ضد الغزاة ومن كرس الوطن وخيراته لذاته.

وهو لا يترك الحاكم وحده يعرض منجزاته الحقيقية أو الوهمية، بل إن أوزوريس يوجه النقد والأسئلة لهذا الحاكم، وغالباً ما تكون الأسئلةً عميقة نافذة، تكشف عن الفساد والإهمال الفظيع، وإدانة للغزو الخارجي واستغلال الأمم الأخرى، وغير ذلك من المشكلات التي تنمو أثناء التطور.

وينقسم حكام مصر إلى نوعين أساسيين في العصر المصري القديم، أولهما هو النوع المستبد الباني، والذي يتمثل بأغلبية حكام الأسر الذي أسسوا الحضارة المصرية الواسعة الخالدة، بأدوات

عصرهم الاقتصادية والثقافية.

والنوع الثاني هو الثوار الذين شيدوا دول التقدم ومساعدة الضعفاء والفقراء والذي أهلهم التاريخ المكتوب وسميت عصورهم بعصور الفوضى والظلام!

إن ممثل قوى المعارضة الشعبية الحاكمة هو (أبنوم) الذي يتقدم أمام أوزوريس فيقول:

«تجاهل التاريخ أسماءنا وأفعالنا، فهو تاريخ يدونه الخاصة، ونحن من عامة الفلاحين والصناع والصيادين، ومن عدالة هذه القاعة المقدسة إنها لا تغفل من الخلق أحداً، وقد تحملنا من الآلام فوق ما يتحمّل البشر، ولما انصبّ غضبنا الكاسر على عفن الظلم والظَلَمة نعتوا ثورتنا بالفوضى، ونعتونا باللصوص..!»[82].

إن الروائي محفوظ يجلب مختلف الحكام لمحكمة العدل الأدبية، ويجمع خيطاً مضيئاً لجميع الشخوص من ملوك وثوار وحكماء، وكل أولئك الذين وضعوا مداميك البناء الإنساني، وخاصةً في العهود الغارقة في الصمت والعتمة، كالحكام الذين تصدوا لغزو الهكسوس وقاموا ببناء السدود، دون أن تغمض عيون أوزوريس – محفوظ المشتركة، عن فسادهم وانغماسهم في الملذات، مثلما يستلُّ خيط النور للمقاومة ونضال البسطاء من كومة قش التاريخ المضللة.

وهو يجعل مصر الفرعونية أساساً لمصر الوطنية، فكل الحكام الذين نبعوا منها هم الذي يعتبرون مصريين، ومن هنا فالفترة العربية تغدو فترة غزو، حتى يصير العرب جزءً من النسيج المصري، ولهذا تنشأ في محكمة أزوريس المصرية الخالصة، محاكم دينية تحاكم الحكام حسب أديانهم، لكن هذه المحاكم، لا تكون جزءً من محكمة أوزريس – محفوظ، حيث إن هذه المحكمة مصرية خالصة ونهضوية عامة.

ولكن إذا كان حكام مصر القدامى ليسوا عرباً فإن حكامها وشعبها بعد الإسلام تعربوا عبر عدة قرون، وهذا ما لا يدخل في وعي السارد، ولكن هذا يعبر عن فصل الدين عن النهوض الوطني، وهو أمر غير مدروس في وعي السارد.

هنا تغدو (الحارة) المصرية مصرية خالصة ولا تعتبر تاريخ الأديان في المنطقة جزءاً منها، في حين كان ذلك مغايراً في (أولاد حارتنا).

وهذه المصرية الخالصة هي نتاج الحزبية في زمن الوفد، ثم تلاشت في الوعي العام القادم.

إن هذا هو أساس الوعي (القومي) المصري وهو الوعي الذي يجسده محفوظ في أعماله، فتغدو العروبة خارج هذا الوعي، إلا حين تتمصر.

ولهذا لا تبدو أية فروق بين حكام مصر الفرعونية ذوي النظام العبودي المُعمّم وبين قادة الفئات الوسطى الحديثة وهم يظهرون ويحاولون تحديث مصر.

وهو وعي تجسد في الوعي السياسي الوفدي، ولكن الوفدية التي لم تكن تستوعب العمال والفقراء كطبقات مختلفة، تم تجاوزها عبر سنوات العقود التالية.

ومن هنا يصبح قادة هذه الفئات الوسطى هم قادة مصر بشكل تجريدي عام. ومن هنا يخرج قادة الملكية المصرية فيما عدى مؤسسها محمد علي من أي دور مصري، معطياً تجليات الفئات الوسطى الأولى البذورية كعمر مكرم، كمؤسِّسةٍ لمصر النهضة الحديثة.

ففي العصر الحديث ينشد أوزوريس – محفوظ بقوة لنموذجه المبهر، وهو (سعد زغلول) مؤسس مصر الحديثة الديمقراطية، ولكنه يعرضه بموضوعية وبنقد، لم يكن من عادته في رواياته الأولى، فقد حاول أن يجمع الفقراء والأغنياء في تيار واحد، وهو الموقف الذي أدى إلى فشله كفاحه، ويجيء ذلك على لسان أوزوريس:

«قال بعض أعوانك إنه يجب أن تبقى على رأس الثورة ولا تقبل الوزارة»[83]، لكنه تراجع عن الثورة وذاب في الجهاز الحكومي.

يقدّم لنا محفوظ هنا حيثيات من تحليله لتاريخ مصر الاجتماعي المعاصر، فنرى عفوية سعد زغلول السياسية وانشداهه بحدوث الثورة، ووصفه للأرستقراطية المنشقة عليه والذين رسموا لأنفسهم (طريقاً إلى الاستقلال يناسب رؤيتهم)، ونجد تحليلاً سياسياً مهماً للحزب الوطني وتعميمات عن الثورة التي تغدو بلا هوية طبقية. فلا تُعرف سببيات تقلباتها وانتكاساتها.

ويكمل مصطفى النحاس سيرة سعد زغلول، حيث وضع مبادئه في مجرى النضال الحقيقي على الأرض، وقد رحّب به أبنوم القائد الشعبي القديم قائلاً: «مرحباً بالثائر الشعبي الثالث في حياة شعبنا، وقد استمد قوته من إيمانه بشعبه وإلهه، واتسمت حياته بالكفاح الطويل والنزاهة، وقد عاش فقيراً ومات فقيراً»[84].

إن محفوظ يعمم آراء الوفد كآراء لمشروع الطبقة الوسطى باعتبارها آراء الشعب كله، أو الأمة على حد تعبيره، وبهذا يتماهى مع هذه الفئات الوسطى، لكن الداخلة في علاقة نضالية مع الجمهور الفقير.

لقد كانت مبادئ الوفد حسب رؤية محفوظ البرجوازية الوطنية هي ذروة تطور مصر الحضاري، عبر تضفيرها بين الحرية الفردية والحرية الاجتماعية، ولكن هذه المبادئ لم تستكمل في تيار قوي جديد، ولهذا فإن محكمة أوزوريس تستدعي (شاهداً أم متهماً؟) هو الرئيس جمال عبد الناصر مفجر ثورة يوليو، فتنشب معركة حوار بين القادة الوطنيين الثلاثة الكبار.

تلخص كلمات النحاس رؤية محفوظ لتاريخ الثورة المصرية الأخيرة فهو ينتزعها من شروطها الطبقية والتاريخية، ويغدو التاريخ عمل أفراد فيذكر:

«.. كان بين يديك قاعدة وفدية شعبية أنهلت عليها بدباباتك، وعجزت عن إقامة بديل عنها فظلت البلاد تعاني من الفراغ، ومددت يدك إلى المنبوذين من الأمة فوقعت في تناقض مؤسف بين عمل إصلاحي يعتبر في روحه امتداداً لروح الوفد وأسلوب حكم يعتبر امتداداً لحكم الملك والأقليات، حتى قضى أسلوب الحكم على جميع النوايا الطيبة!»[85].

ومن الواضح إن رؤية النحاس – محفوظ، ترتكز على تعابير مجردة مثالية ككلمة الروح، معتبراً ثورة البرجوازية الصغيرة من الضباط الوطنيين الشموليين مماثلة لثورة البرجوازية الوطنية ذات الأساليب المغايرة، وهذه الرؤية تتجسد فنياً بتحويل التاريخ إلى شخوص مقطوعة السياق بطبقاتها، رغم صحة الاستنتاجات السياسية المطروحة هنا.

يواصل مصطفى النحاس الهجوم على عبد الناصر:

«وأغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر إنك كنتَ أماناً للفقراء ولكنك كنتَ وبالاً على أهل الرأي والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة، أنهلت عليهم اعتقالاً وسجناً وشنقاً وقتلاً حتى أذللت كرامتهم وأهنت إنسانيتهم.. وخربت بناء شخصياتهم..»[86].

ورؤية الروائي هنا تغفل أسباب عجز الفئات الوسطى التي قادها النحاس عن استكمال معركة التحرير الوطني، وإبقاء الفلاحين في ظروف إقطاعية شديدة التخلف والقسوة، واندماج قادة الوفد بالفئات الغنية الكبرى وتوقف الوفد عن استكمال الثورة الثقافية عبر الديمقراطية والعلمانية، وبهذا فإن هذه الرؤية تتطابق مع تلك الفئات، بسبب منهج الرؤية الفرداني، وتصويرها للتاريخ وكأنه فعل أفراد!

ومن هنا يتمّ الاسترشاد بكلمات سعد زغلول مثل (الزعامة هبة ربانية وغريزة شعبية).

ويعبِّر محفوظ عن رأيه بصراحة هنا في النظام الناصري:

«بل أفسد الاستبداد عليك أجمل قراراتك، انظر كيف فسد التعليم، وتفسخ القطاع العام، وكيف قادك التحدي للقوى العالمية إلى الهزائم المخجلة والخسائر الفادحة، ولم تفد من الرأي الآخر ولم تتعظ بتجربة محمد علي، وماذا كانت النتيجة؟... دوي وجلجلة وأساطير فارغة تقوم على تل من الخرائب»[87].

وبطبيعة الحال كانت الرواية تستطيع أن تتغلغل في كشف هذا التحلل، وقد ساهم محفوظ بذلك وإن كان بتلك الصورة التي لاحظناها في أعماله.

وحين يأتي دور السادات فإن حضور المحكمة معبرين عن رأي السارد المؤلف يمطرونه بالنقد كذلك، خاصة ما تعلق بالانفتاح ونمو قوى الفساد واستشرائها في الحكم، لكن يبدو الحكم سليماً بشكل عام نظراً لظهور التعدّدية السياسية، فيغدو الزعيمين المتضادين عبد الناصر والسادات في سلسلة واحدة، هي سيرورة النهضة الوطنية العامة كما كان الأمر سابقاً.

بهذا فإن وعي محفوظ يتوجّه إلى الوعي الديمقراطي العام، ويقترب من نموذج الاشتراكية الديمقراطية، حيث الاهتمام بالملكية العامة بدون شمولية، وعبر فئات وسطى تجمع بين البرجوازية والعمال، وهذا الاختيار السياسي لا يتبلور بأدوات فكرية وفلسفية، فيظل على مستوى الخيار السياسي الاجتماعي العام.

الفصل الثاني عشر – (حضرة المحترم)

رواية البطل المأزوم اجتماعياً

إن رواية (حضرة المحترم) الصادرة سنة 1975 هي من الروايات التي تجيء بعد مرحلة كبيرة من النفس الفلسفي والملحمي لتأخذ جانباً حدثياً وشخصياً (صغيراً)، دون أن تخرج منه إلى ما عداه، فتغدو البؤرة – الرواية أشبه بسرداب خانق، لكن الروائي يحيل هذه البؤرة المعتمة إلى ساحة من السخرية والمرارة والضحك، مفتقاً كل جزئية ومحولاً إياها إلى مجرى قصصي طريف.

يفتتح الرواية بهذا المشهد:

«انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية. تراءت دنيا من المعاني والمثيرات لا مكاناً محدوداً منطوياً في شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقدَ أول ما فقدَ تركيزه. نسى ما تاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست في صميم قلبه حباً جنونياً ببهجة الحياة في ذروتها الجليلة المتسلطة»[88].

يقوم المشهد السردي الافتتاحي على إدخال الشخصية المحورية إلى عمق تجربته، إلى الماهية الوحيدة له في الحياة، وهي السلطة البيروقراطية، حيث تغدو هي السماء اللامحدودة، فكأنه صوفي يدخل الحضرة، ويغدو الدخول ذاته بمثابة اشتعال.

ويكمل الراوي هذه المشهدية مطوراً إياها:

«إني أشتعل يا ربي.

النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة، كمجموعة نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائماً يحلم ويرغب ويريد ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة. أما على الأرض فقد تقرر إلحاقه بالمحفوظات»[89].

إن السرد يبدأ بضمير الأنا، ثم ينعطف إلى ضمير الغائب، فيتشكل تداخل من الذات الساردة والذات المسرود عنها، وتتحوّلان إلى ضمير مشترك منبهر بالحدث، وكأن ثمة صعود معراجي إلى السماء، وكأن هذه الذات المشتركة وهي ذات الراوي – البطل، تدخل قدس الأقداس، ولكن في نهاية العبارة تسقط هذه الذات إلى الحضيض، ويتبدل فعل الصعود إلى مجرد إلحاق بدهليز بيروقراطي!

إن السرد يقوم على المأساة والفكاهة معاً، فهذا المشهد كله يقوم على أن السيد عثمان بيومي يتقدم لاستلام وظيفة دنيا في الحكومة، حيث يقوم المدير باستعراض المتقدمين الجدد للوظائف، ويتجمد عثمان في هذا الطابور، فيتفحصهم (صاحب السعادة)، وكما حدث النزول من النار المقدسة إلى الإلحاق بقسم المحفوظات، فإن الحوار المكمل لهذا المشهد، يعري الموقف، ويتوجّه للشخصية المحورية المهمَّشة، من قبل السادة المهمشين، فيحدث نزول أكثر انحداراً، وقراءة للظروف المتضادة للسيد عثمان بيومي، فصاحب السعادة يلمح تفوقاً في ملفه، وعدم استكمال لتعليمه، ويأتي التبرير من موظف مترأس آخر: (لعلها ظروف يا صاحب السعادة!).

وبدلاً من مصطلحات النار والنفثة السحرية المقدسة والمحراب والصعود إلى معارج السماء ننزل أكثر إلى المستنقع البشري حيث الطين والروث، فمسكن السيد عثمان (حجرة وحيدة ومرافق)، وتغدو حارة الحسيني (كأنها امتداد لروحه وجسده) فهي (حارة طويلة ذات منحنى حاد، مخصصة للكارو ومسقى للحمير).

إن هذا السقوط من الشاهق إلى الحارة لا يعني شيئاً للسيد عثمان، فهو خارج المادة الوضيعة، ولا يزال كيانه موجوداً في ذلك المكتب اللامتناهي، في حين أن تعلق أطرافه بالأشياء لا يعيقه عن الصعود نحو بؤرة النور.

فمهما كانت أصوات الحارة مرتفعة رهيبة كل يوم وتدق في أذنه، ومهما كانت أصوات (أم حسني) صاحبة البيت، ومهما كانت ذكرياته المؤلمة عن أمه، حيث تشترك المرأتان في كونهما زوجتين لسائقي كارو، وعاملتين كادحتين، وتكدان بصبر وراء القرش، فإن عثمان ليس منتمياً لهذه التربة الكالحة.

إن الروي يصور أهله وهم يتساقطون من أثر الكدح واحداً بعد آخر، وسواء كان ذلك في سبيل توصيل السلع والبشر، أم كان تصفية من قبل الناس لأخيه العسكري العامل في القمع، فإن عثمان لا يلتصق بمثل هذه الحيثيات الخارجية.

إنها تعبر ذاته، وتمشي على جلده، لكنها لا تدخل روحه، فروحه مغلقة حول ذاته، إنها تبصر مشوارها الساعي نحو الصعود (للنور) فحسب.

فإذا كان الصوفي يتجرد من الماديات للوصول إلى الروح المطلقة، فإن عثمان يزيل الروحانيات للوصول إلى المادة، فهو صوفي معاكس، وإن استخدم كلمات التصوف، لكنه استخدام شكلاني.

من هنا ليس ثمة خارج في هذا الكون الذي احتلت فيه ذاته كل شيء، فليس ثمة أحزاب أو صراع طبقي ولا أحداث سياسية ولا كوارث طبيعية، ولا تاريخ اجتماعي، فلا يوجد إلا الذات ومشوارها وتركزها حول نفسها.

لا يتطابق الراوي السارد بالمؤلف، فقد ترك المؤلف الساحة للشخصية المحورية تتأمل، وتصف وتصارع، وتعيش، بكلماتها وأحداثها، دون مبنى فني مركب، فهي قصة تنساب، بلا روافد ولا شخصيات مضادة، وبلا تغلغل في أحداث أخرى، فهي على طريقة معطف غوغول، مركزة حول الجنون بالمعطف، لكن هنا، الجنون حول الكرسي الوظيفي.

فتنساب عملية السرد داخل حياة عثمان، فنرى كيف تشكل هذا الجنون (الطبيعي) العادي، المدعم بالتفصيلية اليومية، وكيف نبتت المقاومة ضد أن يتحوّل إلى سائق كارو كأبيه، وكيف قاوم حارة الحمير وهو ناقع فيها، وكيف يتوجّه للدراسة، لكن هذا الدفع لسماء الكرسي، كان بفضل نشاط الأم المتنوع فهي ماشطة ودلالة وخاطبة، فهي تتوغل في ضروس المادة، لتدفع عربة الابن نحو العلى.

وكذلك يتوقف هذا على نشاط الأب الذي «يعمل بلا انقطاع ويعاني شظف العيش والفقر. قوة مهدرة تتغذى على لا شيء ويقهقه في الملمات بلا معنى ولا سبب»[90].

فيتمكن من الصعود حتى الشهادة الثانوية، حيث تغدو الشهادات والأضابير والملفات والدهاليز هي الكائنات الوحيدة في هذا الكون الوظيفي، هي النور الذي تسعى نحوه هذه الجرادة البيروقراطية، مستخدمةً الشعر والنثر والدرس والكتب من أجل أن تكون قادرة على تدبيج المراسيم وتحرير التقارير التي تقودها نحو المزيد من الصعود.

لكن هذه الذات، ذات عثمان بيومي، ليست كائنا روحياً بيروقراطياً صرفاً، فلها جزء مادي مرتبط بالجسد، فهناك شرب وأكل وجنس، ولكنها تحاول تقليص هذه المادة إلى أقصى حدّ ممكن، تجميعاً للمادة الأخرى: النقود، فيغدو الحب تابعاً لهذه الحاجة النقودية، أكثر منه تابعاً للحاجة

العاطفية، فيغدو مجرد تسريب للكائنات المنوية إلى أي مجرى لا يكلف كثيراً، أما مهمات الحب فتلوذ منها فراراً.

«آه لو كانت الحياة تقنع بالحب والسعادة اليسيرة. ومن شدة قلق (سيدة) تجاوزت تحفظها الفطري. تمادت في الإفصاح عن عواطفها الصادقة. كشفت عن لهفتها المحمومة. قالت له مرة بورع: – لا حياة بدونك»[91].

هذه إحدى اللمسات الشعبية التي تحاول الوصول إلى عمق القوقعة البيروقراطية بلا فائدة، فـ (سيدة) المتشبثة بهذا الموظف الصغير، والتي تنتظره سنوات، تيأس من عدم تدفق مياه الحب من هذه الصخرة، وتجيئه (أم حسني) العوراء التي فقدت إحدى عينيها في معركة من معارك الحي التي لا تنقطع، وتدير معه حواراً إيمائياً إشارياً لمعضلة سيدة المنتظرة بفارغ الصبر تعطفه عليها، ولكنه يتظاهر بعدم الفهم، فتخاطبه بتقرير حاد: لقد تقدّم لـ (سيدة) بقصد الزواج منها (ترزي بلدي)، وهي مهنة أرضية لا دور روحانياً لها، فيعصره الألم، فتنهي الخاطبة عملية المساومة الوضيعة هذه بالقول الفصل:

«أمها تتشدّد في منعها من الخروج، فرجل حقيقي خير من خيال»[92].

وحين أقيم فرح لـ (سيدة) في الحي أصيب بلوثة حلمية وكابوس شجاعة عابر، لكنه استراح بعد زواجها، فقد تأكد الطريق النوراني نحو الوظيفة، وتكريس كل شيء من أجل الصعود في مدارجها.

ومن هنا راح يستخدم الكذب لعدم جره إلى (مستنقعات) المادة الزوجية، وزنازين اعتقال الروح الأسرية، فرئيسه المباشر سعفان بسيوني الذي كان يتابع نشاط عثمان بإعجاب وحذر، يجره لعلاقة شخصية معه، وهو بعشقه للوظيفة كان لا يمكن أن يخالف رئيسه، في دعواته وأحاديثه، لكن حين جره إلى بيته وجعل أبنته تقدم له الشراب، وشيئاً فشيئاً دفعها كطعم لاصطياده، كان لا بد أن يكذب ويقدم مبررات مقنعة لعدم الزواج: «في عنقي صغار وأرامل، ما أنا إلا ثور معصوب العينين يدور في ساقية»[93].

هذه الزيارات والتوددات بهدف الارتقاء الوظيفي، والكذب بهدف توفير المال، وكل هذا السلوك يهدف إلى الطيران المحلق نحو النور.

لكن الجسد له حاجته مهما كانت عملية التوفير، ولهذا يذهب عثمان الموظف الحكومي إلى حجرة صديقته المومس (قدرية) خلال ثلاثين سنة ليمارس علاقة سريعة غير مكلفة:

«وكان يتأمل الحجرة العارية، ويشم رائحة البخور، ويلمح الحشرات، ويتخيل الجراثيم المستكنة ويتساءل أليس هذا الركن الملعون المشتعل بنار الجحيم جزاء من مملكة الله؟!»[94].

فالمستنقع مثل النور هو جزء من مملكة الله، ولكن تغدو المستنقعات هي المكان المفضل للسيد عثمان، فهناك كأس واحدة من النبيذ على مدى كل تلك العقود يحتسيه مع (قدرية) ليشتعل اشتعالاً، تمكنه من التحليق المؤقت.

وتأتي النساء إليه موظفات في الجهاز الحكومي لكي يحركن شيئاً فيه نحو المادة العائلية بدون فائدة، وتأتيه (أنيسة رمضان) ويقوم بعلاقة ودية معها، وتدور شائعات حولهما فيخاف على الوظيفة فينهي العلاقة برعب، والفتاة مذهولة، حتى يجد أنها تتزوج وتحمل وتأتي منتفخة البطن أمامه، ويرى الحياة تتشكل وتتدفق، لكنه يشعر بالسعادة لأنه لم يتورط.

ولكن العلاقة الحسية مع (قدرية) التي يطلق عليها كما يفعل شعراء الحداثة العرب (سيدة الكون) لم تعد تكفي، فالعمر يتقدّم والوحشة تزداد، والشعر الأبيض يزدهر في الرأس، والنظارة

توضع على العينين، فيحرك (أم حسني) كخاطبة، شارطاً عليها شروطاً تعجيزية، فهو يريد امرأة تضيف إليه مالاً لا أن تسلب ماله، لكن هذه المرأة هي أبعد من العنقاء والخل الوفي، وتجمع أم حسني كل قدراتها، بل وتستعين بخاطبة أخرى ذات عينين سليمتين تماماً وبخبرة واسعة بالبيوت، فتتمكنان من جلب امرأة ذات مال وجمال إليه، لكن راحت المصروفات تتجسد أمامه ككائنات شيطانية، فأصيب برعب آخر، وحاول أن يستدرج المرأة كبديل لقدرية سيدة الكون، وأن يمارس معها الجنس في غرفته الحقيرة، لكن المرأة تأبى، ثم تجبرها ظروف الوحشة والجوع على أن تتسلل إلى غرفته فيهتبل الفرصة، ثم يريد تحويلها إلى حياة دائمة بعد أن خدعها بأنه في طريقه لاستئجار شقة وهكذا يلقي بالمرأة ويحقرها بشدة حتى تلوذ بالفرار وهو يشعر ويتحدث عن نذالته!

وتأتي الطامة الكبرى والمفارقة الأشد في الرواية حين تريد قدرية الانسحاب من عالمه بعد مضي تلك العقود من تقديم خدمتها الجسدية والنبيذية، بسبب أن الدولة شرّعت منع البغاء الرسمي، ويكتشف وهو في أرذل العمر بأن الثغرة الوحيدة له في عالم النور سوف تُسد، فيقرر الزواج من قدرية وهي تشرب الكحول وتدخن كل ما هو روحاني حقيقي بشراهة.

إن قدرية هي امرأة «كهلة نصف سوداء في ضخامة بقرة مكتنزة تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الابتذال والفحش) ولهذا حين (أدلى باسمه وعمله وقع ذلك من المرأة والقوادين (وهما الشاهدان) موقع الذهول»[95].

إن كل هذا الانسحاب من قضايا المجتمع والبخل والنذالة يتشكل من أجل الصعود الوظيفي، الذي يتم حقاً، ويتكرّس له كل العمل والقراءة والسهر والزيارات والهدايا للرؤساء، ويحدث فيه الانتظار الممض لمجيء الترقية، وتنتفض فيه الأحلام من أجل موت رئيس أكبر، وتحدث فعلاً تلك الحركة البطيئة جداً من الانتقال من درجة إلى درجة، خلال عقود مروعة من البخل والهذيان والجوع إلى الحب حتى يتم خداعه من قبل امرأة وأخيراً يتمكن من تكوين قبر فضخم له ولعائلته غير الموجودة. وينشئ فلسفة بيروقراطية حيث تمتاز مصر لديه بأنها حضارة الموظف ويصنع مونولوجاً في سبيل ذلك، إضافة إلى بضعة كتب عن الإدارة.

في هذه الرواية تلعب اللقطات المشهدية المتصاعدة الدور الرئيسي وهي تتشكل عبر وعي البطل في حين يجلس السارد – المؤلف في الظل، فتظل الشخصية الرئيسية هي البؤرة لكل حركة فنية، فيذوب المجتمع خارجها، ولا يبدو إلا عبرها، ومن هنا فسمات الرواية تتقلص، وتغدو أشبه بقصة قصيرة مطولة، ويتركّز الصراع داخل الذات المحورية، فلا ترتبط الذات بشيء خارجها، سوى بلغة صوفية معاكسة وبلغة دينية حرفية منافقة، ورغم ذلك فإن الرواية تغدو أغنى من روايات أخرى يتم فيها حشد الشخوص والأحداث (راجع تحليل الرواية التالية «باقي من الزمن ساعة» أو أنظر الرواية القاموسية «حديث الصباح والمساء» أو رواية «حكايات حارتنا»).

فرواية (حضرة المحترم) بفضل تركزها على شخصية محورية وتكثيف التحليل لها استطاعت أن تنمذج الشخصية وتحييها، ورغم هذا التركيز الشديد فإن الروي يبتكر روافد جديدة لتحولات الشخصية من داخل وعيها وسلوكها، ولكن ما يجعلها أقصوصة مطولة هو قطع مسار علاقاتها بالمجتمع، وصراعاته، وعدم وجود محاور مقابلة أو متوازية أو مضادة لها، بحيث اختفت عملية التحليل الموسعة للواقع، وتركز الأمر في عرض الشخصية ونقدها.

ولهذا فإن إمكانية الفلسفة، أي تشكل نظرة موسعة للحياة من داخل المفردات التعبيرية، كانت غير ممكنة، إلا عبر تلميحات للصوفية وتشكيلها بشكل مضاد ساخر، وهي إيماءات ساخرة ومريرة لكنها ليست نظرة موسعة للحياة.

وبهذا فقد اتضحت سببيات البناء الروائي الجيد هنا فهو يقوم على نفس الرواية – القصيدة التي تشكّلت منذ الستينيات، ولكنها هنا فقدت الصدام مع الواقع والسلطة، لكن احتفظت بتوهجها عبر كشف الانحدار الاجتماعي المقارب للبهيمية، وعبر استخدام السخرية الرائعة، وهي اللغة السردية الوحيدة الممكنة في التعامل مع هذه النماذج.

وهذا المسار مشابه لرواية (قلب الليل) الصادرة سنة 1975 وهي نفس السنة التي صدرت فيها الرواية السابقة، والتي تقوم على ذات المعمار الروائي، حيث سيطرة بؤرة البطل المركزي المأزوم، واعتبار هذه البؤرة هي المجرى الرئيسي للسرد، وهي الطريقة الناجحة في روايات الستينيات، لكن هنا تتقلص مساحة الشعر، حيث تهبط الأزمة درجة أخرى من البعد عن الصراع الطبقي المتوقد في المجتمع، إلى مسارب جانبية.

فجعفر الراوي هو شخص مماثل لعثمان بسيوني، من حيث وجود أزمة عميقة في شخصيته، بسبب جذورها أولاً، حيث أن أباه كان متمرداً على جد جعفر هذا، دون أن نعرف سبب هذا التمرد، وكانت أم جعفر قد حضنته السنوات الأولى ثم ماتت في تلك العطفة الفقيرة، فنقل الولد الصغير إلى جده: سيد الراوي.

وبخلاف رجال الدين فإن سيد الراوي كان شخصية متفتحة فهو يحب الموسيقى ومطلع، ويتعهد حفيده بود ويقدم له كافة المزايا، لكن جعفر بعد أن تشرب بالعلوم وارتقى في حياته العملية، تهل عليه فترة الصراع المحورية فيتكشف معدنه.

هل هو معدن متجوهر، خارج الظروف، مرتبط بمزايا ميتافزيقية، أم هو فعل اجتماعي؟

نحن لا نعرف جذور هذا التحول، لأن الراوي الأصلي يقوم بالجلوس مع جعفر الراوي هذا ليستمع إلى قصة حياته، وهو يرويها كما هي، فلا نعرف سببية هذا التحول الانقلابي.

ففجأة يعشق جعفر بدوية من جماعة مجرمين ومهربين، قاطعاً كل التاريخ العقلاني السابق، والسارد – المؤلف يقدم لنا شخصية مضادة هي (محمد شكرون) تتصف بعرج في الساق، لكنها لا تتصف بعرج في التفكير كجعفر، ويجعله كمعادل موضوعي مضاد، وهي تقنية روائية تغدو جاهزة لسد ثغرات شخصية جعفر.

إن حيلة الراوي داخل الراوي، تتيح رواية ذات بنية حوارية، على مستوى السرد وليس على مستوى البناء، فالأصوات لا تتعدّد بحكم مبنى الرواية – القصيدة، بل لا نجد سوى صوت الراوي الثاني جعفر، في حين لا يتدخل الراوي الأول بعمليات فنية أخرى تركيبية، فلو أن جعفر كان هو الراوي الأول والثاني لما تغير بناء الرواية.

إن عشقه للبدوية الذي يؤدي إلى خراب علاقته مع جده وطرده من البيت واشتغاله في الفرقة الموسيقية، وهو أمر يذكرنا بحسن في (بداية ونهاية) حيث القدر المنزل لانحراف الشخوص، لا يؤدي إلى تثوير شخصه بنزوله للناس، أو بخروجه من النص الديني التقليدي، بل يحفظ له الراوي – المؤلف انحرافه المتجوهر ذاك، فلا يدخل في عمليات تحولية، أو ارتباطات بكلية المجتمع على حد تعبير جورج لوكاش في (الرواية التاريخية)، بل يظل في خندقه المنقطع عن التيارات، وتغدو علاقته بزوجته البدوية المرتبطة بقاع المجتمع، مأزومة، وهي التي لم تتشكل في أي أفق!

ثم يرتبط بامرأة أكبر منه وغنية تتيح له مجال التعليم والدرس، ولكن الخلل المتجوهر فيه، والعرج الفكري، يقوده من جديد إلى الفعل الأحمق فيتصور نفسه صاحب نظرية تنهي كافة النظريات السابقة، وتقوم على انتقائيات كما يقول له صديقه وخصمه (سعد كبير)، فيقوم بقتله!

هكذا فإن انقطاع الروي عن السببيات الموضوعية لتطور الشخوص والأحداث يقود إلى الميلودرامية أو يعيدنا إليها.

إن النسيج الواقعي المقام على الرواية – القصيدة يتحلل هنا من الخيوط المرتبطة بالواقع، فتجوهر الشخصية المحورية، ذات الخلل غير المعروف، يبقى في سمائه المجردة، رافضاً أي تواشج وتعالق مع الجوانب الإيجابية المعروضة أو مع الجوانب السلبية. فتظل تركيبة الخلل سحرية ميتافيزقية، فكأن ارتباطه بعالم الظلام والكائنات الخرافية والجن الذي يهيم به في طفولته، مبرراً للسارد لكي يقنعنا بوجود خلل جوهري، لكن ذلك لا يعلل في الحقيقة هذا التحول.

أو حين يدعي الخوارق:

«وسرعان ما ألصقت أذني بجدار القبر فسمعت تنهدة وكلاماً أخبرت به أمي»[96].

وهكذا فإن تحلل الرواية – القصيدة يعود لإخفاقها في ربط الشخصية المأزومة المحورية بجوانب عميقة في البنية الاجتماعية، بخلاف الرواية السابقة (حضرة المحترم) التي تعثر على علاقات مهمة مع الحياة الاجتماعية، دون أن تصل هذه العلاقات المهمة إلى الصراع الاجتماعي، وهو المكون للنار الروائية.

الفصل الثالث عشر – رواية (العائش في الحقيقة) والعودة للرواية التاريخية

تعبر رواية (العائش في الحقيقة) الصادرة سنة 1985 عن العودة للرواية التاريخية التي بدأ بها محفوظ حياته الروائية، وهي تنسج من بعض المواد الأولية المتروكة بخاميتها هناك، فعنصرا الملك المنحرف والملكة ذات الأصل الشعبي نجدهما في (رواوبيس) وفي هذه الرواية، بل نجد حتى موتيفات فنية صغيرة، كالهتاف ضد الملك أثناء الاحتفال والذي يغدو عنصراً دافعاً للحدث.

لكن هذه العناصر موجودة في مبنيين روائيين مختلفين، فتلك العناصر كانت في مبنى قصصي مفكك لاروائي، في حين إن الرواية الأخيرة هي ذات بناء متماسك متبلور.

إن النزعات الإيديولوجية الراهنة المسقطة بتعسف تزول لصالح العودة الموضوعية للماضي، فتظهر عناصر العرض التعدّدي للرؤى، وتتشكل عدة زوايا للرؤية، وتؤخذ كافة الشخصيات على مسافة واحدة من الراوي، ويتشكل ذلك على هيئة تحقيق يقوم به (مرى مون)، مما يشكل رواية التحقيق الفكرية، ولكن الفكر لا يغدو مجرداً بل هو مرتبط بالمشاعر والحس وبالصراعات الاجتماعية.

وإذا كان (الكل الوطني) أو القومي قد ظل سائداً لدى محفوظ كنظرة إيديولوجية متوارية، فإننا رأينا ظهور (الكلاب) والجماعات الطفيلية داخل النسيج الوطني، لكن بصفتها شيئاً عابراً، وكان الصراع الاجتماعي بين الطبقة العليا هو المظهر الأكثر انتشاراً، لكن ثمة طرفاً زائفاً يُلفظ، وطرفاً حقيقياً هو الذي ينتمي للكل الوطني.

وقد كان النزاع الاجتماعي قد جرى في (رادوبيس) بين الفرعون والكهنة، بسبب إن الفرعون قد صار منحرفاً، ليس لدعوة دينية إصلاحية يطلقها بل لعشقه لغانية، وغدا الكهنة قوة الثورة ضده، فالتبست المفاهيم في الرواية، فغدا المصلح ذاتياً، معبراً عما هو فاسد، رغم الإشارات الوامضة لكون صراعه ضد الكهنة فيه شيء من الحقيقة والطابع النضالي، لكن هذا قد تشوش بانزلاقه للحب الرومانسي والملذات الذاتية، ومن جهة أخرى ظهر الكهنة بطابع ثوري، رغم إن دوافعهم ذاتية للدفاع عن مصالحهم المُهدَّدة.

إن عدم الاقتراب من الحقيقة الموضوعية لحدث الثورة الدينية التي قادها إخناتون، قد طبعت الرواية السابقة بتضادات بدون حل، لكن في هذه الرواية الجديدة غدا التطابق مع الحقيقة الموضوعية وبدون إسقاطات عصرية، هو الذي يُعطي الرواية تماسكاً، لأن الراوي – السارد ترك مسافة بين شخصه والحدث، وراح يعرض هذا الحدث بشكله الذي جرى في الماضي.

إن الراوي المصري القديم المتخيل (مرى مون) هو صوت الراوي المعاصر الروائي محفوظ نفسه، لكن محفوظ لم يُسقط رويه على الراوي القديم، بل تركه يروي بمواد عصره وحياته.

فهو تنتابه رغبة قوية في كشف سر مدينة مر عليها وهو يبحر في النيل:

مدينة «خالية الطرقات، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة، لا تنبض بها حياة ولا تندُّ عنها حركة، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة وتلوح في قسماتها أمارات الموت»[97].

إن طابع السرد الاختزالي المكثف هو الفارق بين الروي الذي اكتسب خبرات نصف قرن والسرد الأول، وهو سرد يضعنا في قلب بؤرة الحدث الروائي، وهو الانقلاب الفكري السابق، وآثاره المتجلية في هذه المدينة الخربة وفي قصر الملكة السابقة (نفرتيتي) التي تعيش بين هذه الأطلال.

وهي كلها أمور تدفع الراوي لتشغيل أداة البحث، فيعرض على أبيه الذي كان مشتغلاً في أمور التاريخ والثقافة، فكرة التحقيق في ذلك الحدث الكبير الرهيب، ونظراً لطابع العصر والفكر فإن خصوم الماضي المسيطرين على الوضع الراهن، كانوا لا يمانعون من إجراء مثل هذا التحقيق، لكنهم يرون ذلك كعرض لـ (الحقيقة) التي يقصدون بها طمس معالم الثورة الدينية التي قام إخناتون.

ولهذا كانت العبارات الإيديولوجية هي التي بثها هذا الخطاب السائد والتي كان على (مرى مون) أن يأخذ بها، وهي عبارات: المدينة الكافرة، والمارق، والمروق الخ..

ومرى مون نفسه كانت لديه لافتة من العصر فهو يرى الحدث بشكل (المأساة التي مزقت الوطن وضيعت الإمبراطورية)، ويقوم أبوه بمصادرة بحثه الموضوعي بالقول أن الحقيقة تم بثها في المعبد ولم يعد ثمة جديد، لكن السارد يستشهد بقول (لا تحكم في قضية حتى تسمع الطرفين).

إن الراوي السارد لا يظل كما هو في بدء التحقيق ونهايته، بل نرى التحقيق يجري بقوة نحو بؤرته: الثورة الدينية وصاحبها.

وهكذا يمضي الراوي ليسرد وجهات نظر المختلفين المتصارعين ومن بقي منهم بعد الصراع.

وبين أن يكون السرد رواية وبين أن يكون بحثاً، ثمة خيط دقيق، فهل سيقوم الروائي بتوزيع بحثه على هيئة فقرات دراسية على شخوص هي أدوات مفرَّغة من الشعور والخصوصية، أم سوف تكون لها نمذجتها المتميزة؟

هذا ما علينا تجليه في شهادات هذه الشخوص، فكاهن آمون وهو الذي قاد الصراع ضد إخناتون كان شخصية قوية حادة ذكية، وهو في استقباله السارد يتوقع أن يكون السجل المنوي كتابته هو تكملةً لعمله في سحق الثورة، وسجلاتها المكتوبة على الجدران، ونظراً لتأصله في الصراع فإن الكاهن الأكبر يعود بحيثيات الصراع إلى البذور الأولى غير المرئية عند شخوص آخرين، فهو يعود به إلى دور (الملكة العظمى أم المارق وزوجة فرعون العظيم أمنحتب الثالث: تيى من)، مشيراً إلى ميزات نفسية وفكرية خاصة وهامة لدى هذه المرأة ثم إلى بداية الصراع حين أمرت (بتوسيع مجال الدراسات الدينية لتشمل ديانات الآلهة الأخرى وخاصة الإله آتون)، قاصدة بذلك تهميش كهنة آمون، وهو التهميش الذي تحول عند ابنها إلى ثورة.

والكاهن الأكبر يقوم بعرض الداخل الكهنوتي في معبده ومشاركة اتباعه الكهنة في العمل ضد من دمر مصالحهم، كما يقرأ الكاهن المطلع الأسباب الموضوعية لصعود مسألة الإله الواحد، والتي تتجلى في حكم الفرعون الأب أمنحتب الثالث الذي توسعت فيه المملكة المصرية لتغدو إمبراطورية، ودور هذا التوسع في بذخ العائلة الحاكمة وتعمق سيطرتها، وهو يقرأ دور الملكة الأم السابقة ومعرفتها الكبيرة بشؤون المملكة والحكم، لكنها على حد تعبيره (نهمة للسلطة) إلى درجة إزاحة دور الكهنة، وتغدو المعركة بين الملكة والكاهن الأكبر مرئية للكاهن نفسه بإبعادها الفكرية، فالملكة تقول له:

«آمون سيد آلهة مصر.. أما آتون إله الشمس فإنه يشرق في كل مكان وبوسع أي مخلوق أن ينتمي إليه دون غضاضة»[98].

إن الوعي السياسي للملكة مع تحول المملكة إلى إمبراطورية يرى بأن آتون صار إلهاً وطنياً محدوداً، وأن إله الشمس آمون، هو الذي يجب أن يعلو فوقه، وهذا الوعي السياسي المسيطر لدى أهل الحكم السياسي، يتعارض مع الوعي الديني المسيطر داخل المملكة، فهو غير قادر على التطور الفكري بهذا الاتجاه. كما أن ضخامة سلطاته الدينية المتعدّدة لا تسمح بعملية التجريد هذه، التي غدت من جهة أخرى مطلباً موضوعياً للإمبراطوريات الناشئة.

إن هذا الحدس هو الذي تجسد في الثورة الإخناتونية، ثم في الديانات التوحيدية، وبطبيعة الحال، فإن الكاهن الأكبر والملكة، لا يعيان ذلك إلا من جهة السلطة، ويقوم الكاهن بعرض تفاصيل عديدة حول عدم إنجاب الملكة ثم إنجابها بفضل دعوات الكهنة، وغير ذلك، ثم يركز على بؤرة الحدث:

«وقد لقنته أمه دين آتون التي آمنت به لأهداف سياسية ولكنه آمن به إيماناً حقيقياً نابذاً السياسة التي لم توافق طبيعته الأنثوية، ومن ثم مرق إلى الكفر وهو ما لم تتوقعه أمه نفسها»[99].

إن الكاهن يعرض إذن بتلقائية المسألة بأن الأم كانت تريد تغييراً كبيراً في الحياة الدينية، بتصعيد إله خاص يكون بديلاً عن تعدّدية الآلهة.

إن هذا ما يشير إلى تركز السلطة السياسية، خارج وعي الكاهن الأكبر، لكن هذا التركز وتذويب السلطات الكهنوتية المختلفة، لن يكون ممكناً بدون سلطة قوية، وبدون تغييرات حياتية جيدة للعامة، بحيث يمكن إزاحة الكهنة حسب ما يتوقع من حركة ثورية مثل هذه.

إن الكاهن الأكبر يشير على الملكة بضرورة استخدام القوة وليس طقوس الحب، لكن مع الإبقاء على الوثنية الواسعة وإلغاء أفكار إخناتون المخربة.

ويشير الكاهن إلى أسباب الأزمة الفكرية والدينية التي حدثت وبإرجاعها إلى طبيعة إخناتون فقط:

«ما كان رجلاً وما كان امرأة، وكان ضعيفاً لحد الحقد على الأقوياء جميعاً من رجال وكهنة وآلهة. وقد اخترع إلهاً على مثاله في الضعف والأنوثة، تصوره أباً وأماً في وقت واحد، وتصور له وظيفة واحدة هي الحب!»[100].

ولعل هناك بعض الأسباب الذاتية لإخناتون كي يتوجّه إلى ذلك[101] من ضعف جسدي ومن كراهية للعنف، ولكن المسألة أكبر من هذا، وتعود لحاجات موضوعية للتوحيد الديني غير أن المجتمعات الزراعية لم تكن مهيأة لها[102].

أما عرض الحكيم (آى) للأحداث فهو مختلف عن عرض الكاهن، فآى كان مربياً لإخناتون، وتابع تطورات طفولته، ورأى كيف حزن إخناتون بشدة لموت أخيه الأكثر صحة منه، وراح يشكك في معبد آمون الذي عجز عن إنقاذ أخيه، ثم تابع الحكيم تعليم الصبي، ولاحظ كيف إنه يتمتع بذكاء غير عادي، وأن أمه كرست ذاتها فيه بعد أن أوغل زوجها في عالم النساء ويتفق مع الكاهن:

«وكانت تحلم بأن يحل آتون محل آلهة الإمبراطورية باعتباره الشمس التي تنفث الحياة في كل مكان.. كانت ترمي إلى وضع الدين في خدمة السياسة من أجل مصر، لكن ابنها آمن بالدين دون السياسة بخلاف ما قصدتْ»[103].

ويروي الحكيم كيف كانت ذات إخناتون الهزيلة جسدياً تنتج إرادة فولاذية، وكيف كانت آراؤه عنيفة ضد استغلال الدين للمآرب الشخصية والطبقية، ثم آمن بإله واحد غير مرئي، وإن هذا الإله قد وجه له رسالة لهدم الأوثان وإعلان دين المودة والرحمة العالمي.

ولم يستطع الحكيم أن يخفف من تطرف إخناتون واندفاعه المتهور إلى إزالة الطابع العسكري عن الدولة وعدم رد الاعتداءات حيث كان يرفض العنف بشكل مطلق، خاصة إن أبنته نفرتيتي غدت هي الزوجة المحبة لذلك الفرعون الجديد ومؤيدة لكل أفكاره حتى لا تخسره وهي الطالعة من الشعب العادي.

وهكذا فإن العديد من الشخصيات تلقي أضواءً متعدّدة متناقضة على قائد الحركة وزوجته، فـ (موت نجمت) أخت نفرتيتي كانت تشعر بغيرة فظيعة من أختها وتصف رقصها في الحفلة التي تعرف عليها فيها إخناتون:

«أما نفرتيتي فقد أذهلت الجميع برقصتها الداعرة ولكنها سرقت استحسان الفاسقين، وتهامست المحترفات ما أجدر هذه البنت بأن تغني معنا»[104]. «لم تكن مخلصة. ولم تعرف الإخلاص الحقيقي في حياتها. كانت تخشى إذا حذرت زوجها من مغبة عناده أن ينزع الثقة عنها فيختار امرأة أخرى ملكة وكاهنة»[105].

وتلعب هذه المرأة دوراً معادياً لحركة إخناتون وتنقل أخباره للكهنة وتتآمر عليه، وتنجح في ذلك وتنتقل إلى الحكم بعد فترة.

ويمكن مراجعة بعض هذه التفصيل في كتاب (أمام العرش) في حين يصف (مرى رع) الفنان إخناتون نضال إخناتون الكبير ضد الوثنية ويقربه لنا كإنسان مرهف وقويّ الإيمان بمبدئه وكمضحٍّ من أجل الآخرين، وكيائس حين تخلى عنه كل من حوله حتى زوجته.

في هذه الرواية – الوثيقة لغة تاريخية موضوعية وقفت عندما هو تاريخي معروف ولم تحفر أشياء أخرى أعمق وراءها، فنجد الحقيقة التاريخية للموقف تتجلى منذ الشهادات الأولى، وكل شهادة تالية تضيف بعض الجوانب الشخصية المحدودة، فيغدو التتالي إعادة لما سبق، ولا ينمي عملية الصراع التي تجمدت منذ الشهادات الأولى.

لقد سيطر الجانب التاريخي التوثيقي على الرؤية التخيلية للكاتب، فلم تظهر جوانب خاصة يضيفها الروائي للحبكة تعمقها وتتجاوز جانبها التسجيلي، كأن يكون للراوي تطورات وحبكة تضاف للحبكة التاريخية المتجمدة في عكسها للواقع السياسي، فلم يتغلغل المتخيل كاشفاً أبعاداً جديدة.

وأساس مشكلة الرواية هذه هي أن الروائي ابتعد عن أسلوبه الأثير، أسلوب الرواية – القصيدة، مع إن إخناتون بطل في أزمة كاملة، إضافة إلى ضخامة الممكنات الأدبية المتاحة في مثل هذه الحالة، لكن أسلوب التقطيع والتكرار للحوادث، وإعادة سردها مرة أخرى من شخصيات أخرى، كان يبعد السرد الروائي عن بؤرة التوتر، وهي شخصية إخناتون، وتحتشد شخصيات عديدة تبعد هذه البؤرة.

الفصل الرابع عشر – الباقي من الزمن ساعة

رواية التسجيل

في هذه الرواية: (الباقي من الزمن ساعة) الصادرة سنة 1982 يفقد نجيب محفوظ تلك الأبنية الفنية الروائية المركبة العميقة الجامعة بين البناء الفني الدقيق العميق وبين تحليل الحياة الاجتماعية المضطردة النمو.

فهنا تقرير مطول عن عائلة (حامد برهان) منذ سنة 1919 حتى اتفاقية السلام المصرية المنفردة مع إسرائيل، فلم يعد ثمة بطل مركزي مأزوم ومتوتر شعرياً، أو بناء موزع متداخل مشكل بطريقة موضوعية، بل هنا سرد سريع متداخل مع حوار محدود مع سيطرة التقرير وتضاؤل الأبنية المشهدية التي كانت محورية في الروايات الفلسفية، مع وجود حشد كبير من الشخوص الطالعين من أجيال متعدّدة وفي مساحة زمنية كبيرة.

وتلعب سنية المهدي زوجة حامد برهان دور المحور الروائي في هذه الحبكة، وقد كان جدها الأول مسيحياً ثم اعتنق الإسلام وكل سلسلة الآباء ذات قصص واقعية – سحرية كما تخبر حفيدها رشاد في الثلث الأخير من الرواية، غير إن التحولات الدينية أو الماضي الخرافي للأسرة لا يلعب أي دور في نمو الشخوص أو الأحداث، بل هي جوانب تراثية تفريعية لا ترتبط بأزمة روحية ما، أو حتى بمساهمة نزاعية درامية صغيرة.

وما يسيطر على السيدة سنية المهدي هو البيت القديم الذي أسسه جدها في منطقة حلوان التي كانت فارغة حينذاك، وبقيت أجزاء من هذا البيت خربة بحاجة إلى إصلاح، ولم تتطور فيه الحديقة أبداً، وكل هذه هواجس تحلم بها سنية في مقاطع متعدّدة متناثرة من السرد، رامزة إلى مصر العاجزة عن ترميم نفسها وتطوير هيكلها المتناقض.

ويكمل زوجها مشهدية البيت والتطور هذه عبر انعزاله عن الأحداث الكبرى وهامشيته في الحياة، وهو لا يذكر سوى مساهمته في إضراب صغير سنة 1919، ثم يؤسس شلة وفدية ليس من دور لها سوى تأييد الوفد، وهي تسلي نفسها بمختلف الألعاب دون أهمية لشخوصها وثرثرتها.

إن هذا الموضوع الأثير المستنزف فنياً، موضوع الوفد وتجربته، يتنوع هنا بعض التنوع حين يقوم ابن برهان محمد بالتوجه إلى جماعة الإخوان المسلمين ليكون أحد أعضائها:

«فدافع الشاب عن وجهة نظره دفاعاً بريئاً ولكن أباه قال:

– أنت وفدي، وأي تجمع آخر ما هو إلا منافس للوفد»[106].

إن ظهور أجنحة فكرية للفئات الوسطى المصرية هو أمر سبق أن حلله محفوظ بإفاضة في الثلاثية، لكن الجديد هنا هي التطورات السياسية لهذه الأجنحة، وهذه التطورات تتشكل بصورة سياسية تقريرية، ليس فيها أي نزاعات فكرية عميقة، فالابن محمد يركز على شعارات عامة عن الإسلام، ثم يقوم السرد بمتابعة نشاطه عبر الرواية، حيث ينشط قبل الثورة ثم يعتقل أثناء نمو قبضة حكم دولتها على الحياة، ويسجن سنتين ويظهر وهو فاقد إحدى عينيه وتكسر ساقه، لكن هذه المعاناة لا تتجسد بشكل فني متطور كالأزمات الروحية الكبيرة السابقة بل تظهر بشكل هتافات وكلمات اعتراضية أو بشكل خوف وصمت.

في حين يواصل حامد برهان سلبيته الروائية، فيغدو الوفد عبر نموذجه كتقرير سياسي هتافي دعائي دون أي مساهمة في النظر إلى شيء من الأشياء، والحدث الوحيد البارز في حياته هو عشقه جارته (ميرفت) المرأة الجميلة الشبقة، ثم قام بتزوجها بعد عدة سطور مفاتحاً زوجته سنية في

ذات المدة، مما يترتب على ذلك صدمة كبيرة لسنية، لكن كل عواطفها ورعشات جسدها تتجمد، فيما عدا اهتمامها بعائلتها وبيتها.

ويقوم السرد على الإخبار المستمر عن أفراد العائلة بنشرات موجزة متلاحقة، تجمع بين التقريرية الشديدة وبين اللمحات الشعرية النادرة.

والسرد ينمو عبر العلاقات بين أفراد الأسرة، فابنتي برهان كوثر ومنيرة مختلفتا الشكل، فالأولى غير جميلة والأخرى جميلة، والكبيرة تظل بلا زواج سنوات طويلة ثم يتزوجها رجل غني كبير السن فترث ثروة جيدة تجعلها ذات مكانة مهمة في الأسرة، وتنجب رشاداً الذي يعيش في بيت الجدة مواصلاً الاهتمام بهذا البيت الرمزي حتى بعد أن يذهب لحرب أكتوبر ويفقد ساقيه.

في حين أن الابنة الأخرى الجميلة منيرة ترتبط بشاب أصغر منها ووسيم، وتغدو هذه عقدة جانبية في هذا المحور، حيث ينمو دور زوجها (سليمان بهجت) نظراً لكون أخيه ضابط في الجيش، فيتغلغل في الحياة الاقتصادية وتكبر ثروته، ثم يقيم علاقة مع راقصة سواء من الناحية الجنسية أو من الناحية المالية، وينجب سليمان من منيرة عدة أبناء لهم شأنهم في السرد الروائي المستمر والمتدفق، فهم يقيمون كذلك علاقات مع شخصيات أخرى.

ومحمد الأخواني يقيم علاقة مع ألفت أخت ميرفت الصغيرة ويتزوجها وتنجب له مجموعة من الأبناء، وهو ينشر بينهم فكره الديني الشعاري، حتى يغدو البيت أشبه بمسجد، لكن سهام ابنته تقيم علاقة حرة مع شاب تقدمي فقير ينتهي مصيره بالقتل برصاص نظام السادات هذه المرة، وهي ترى بيت أبيها أشبه بمستشفى أعصاب!

في حين إن ابنيه أمين وعلي لهما سيرورة أخرى، كذلك أبناء منيرة لهم سيروات مختلفة وأحداث تفصيلية كثيرة.

إضافة إلى هذا الحشد من الأحداث العائلية الصغيرة هناك الأحداث السياسية الكبرى المختلفة، فهناك تركيز على صعود جمال عبد الناصر وموته، ومتابعة أدواره المتعدّدة، وهي أدوار تأتي عبر الحوارات بين أفراد العائلة أو من خلال تدخلات الراوي العليم بكل شيء، فأم محمد سنية المهدي تتداعى لحظة ثم يقدم الراوي تقريره السياسي عن المرحلة:

«واقتنعت – رغم مأساة محمد – بأن زعيماً جديداً يتخذ موضعه في لوحة الزعماء الذين أحبتهم كما أحبهم زوجها الراحل. وسكر البلد بالنصر والعظمة، وانطلقت من صوت العرب زعامة عربية جديدة، وتضاربت الأنباء، واستفحلت الشائعات، حتى تجسدت الحقيقة في صورة عدوان ثلاثي.. إلخ»[107].

إن ما كان يلمح له نجيب محفوظ من نقد للنظام الناصري صار الآن مفتوحاً بشكل واضح:

«فقالت كوثر مدفوعة بالخوف الذي ركبها:

– البلد خرب يا ماما.

فأشارت سنية إلى فوق متمتمة:

– لكنه موجود»[108].

وكأن الإشارة هنا إلى توحد عبد الناصر بالإله المتحكم في كل شيء، ويتدفق الراوي المباشر المقرر في لحظة موت عبد الناصر باثاً كل ما اختزنه عن الرجل:

«متى وكيف ولماذا؟ وهل هذا ممكن؟ ولم لا يكون ممكناً؟ ما تصور أحد أنه سيشهد موته. ما تصور أنه يجوز أن يموت. ثمانية عشر عاماً مضت وهو يصول ويجول في كل صدر، ممتط لكل

منكب، منتشر في كل وعي، خفاق وراء كل قلب، هو الحظ والرزق، والأمان والخوف.. إلخ»[109].

و لا تشير الرواية إلى الجنازة الجماهيرية الكبرى لعبد الناصر.

ولا يقتصر العرض على شخص عبد الناصر بل كذلك السادات وإن يكن ليس ثمة نقد للسادات هنا، حيث هو شخص حاضر، بل ثمة مدح لزيارته إلى إسرائيل بذات الأسلوب مع ترك بقية الشخوص الناصرية أو الإخوانية تقوم بالنقد.

إضافة إلى ذلك هناك حشود من التعليقات والنكات حول مرحلة عبد الناصر، لكن دون وجود أي خصب فني، كما رأينا الأمر في (السمان والخريف) و(ميرامار) وغيرهما، فالراوي المسيطر وهو المؤلف نفسه، لم يتح لهذه الشخوص المختلفة بالنمو العميق، بسبب عدم وجود محور داخل بنية فنية – اجتماعية معينة، فالروي يشمل حقبة طويلة، تعدّدت فيها البنى الاجتماعية – السياسية، وهو لم يستطع الوصول إلى القوانين الاجتماعية التي تحكم كل فترة، رغم عملية التحليل الطويلة التي كدسها خلال نصف قرن سابق، فهو لم يعرف طبيعة النظام الناصري بشكل عميق، فلديه كما لاحظنا في التقرير السياسي الذي قدمه في الفصل السابق، ثمة إيجابيات وسلبيات، لكن ما هي طبيعة النظام الجوهرية وتناقضاته؟

لقد وصل إلى إنه نظام شمولي يهيمن فيه شخص بصفة كبيرة، لكن القوانين الأعمق، باعتباره نظام رأسمالية دولة شمولية تحكمها طبقة برجوازية صغيرة راحت تتسلق وتتفسخ، إن هذه الجوانب العميقة لم يستطع الوصول لها فكرياً، وبقي نموذجه هو الرأسمالية الحرة كما طرحها الوفد ودون قراءة نافذة لها كذلك، والتي اعتقد أن السادات يعود إليها.

إن تردده بين رأسمالية حرة وبين اقتصاد موجه للوطن وللأغلبية لم يحصل على معادله الفكري، أي في نظام رأسمالية دولة ديمقراطية علمانية عربية إسلامية – مسيحية، يلعب فيها القطاع العام دوراً قيادياً، ولا يقضي على القطاع الخاص الصناعي بل يحميه ويعززه.

إن عدم الوصول في وعيه إلى مثل هذه التعميمات الكبرى، جعله يطفو على صعيد الروي والمشاهد والشخوص، غير قادر على التجذر في شخصية محورية لها قضية كبرى، فالإخواني يتجمّد ولا يدخل في صراع عميق على صعيدي تحرير الإسلام من الكهنوت والتخلف، وتحرير الوطن من الدكتاتورية، أما الماركسية الابنة سهام فهي جمل صغيرة موتورة ضد الإسلام والعائلة، دون تجذر مضاد، مما يجعلها عاجزة كأبيها.

أما رشاد الذي فقد ساقيه في الحرب وحاول أن يقرأ وصارت له نفس أكثر عمقاً وحباً ما بدأ فيه، ولكن العجز البيولوجي الحقيقي كان في التقزم الفكري، فتحول إلى فقاعة أخرى.

ويلعب السرد اللاهث الراكض وراء التحقيب السياسي المباشر دوره في فوتوغرافية الفصل الروائي الوحيد، فالرواية بلا فصول وبلا تقطيع، بل هي فصل واحد بلا توقف، وهذا ينعكس على تشحيب الشخوص والأحداث وعدم تجذرها في بنى اجتماعية مدروسة ومعروفة في خلفية السرد، فيتحوّل كل شيء إلى فقاعات في هذا العمل، عاكساً سرعة الكتابة وتكراريتها ورتابتها.

خاتمة

1. على مستوى العام الاجتماعي

شكل نجيب محفوظ روايته وبداية الرواية العربية ككل حين كانت الفئات الوسطى المصرية تحاول تشكيل دولة رأسمالية حديثة ديمقراطية دون أن تستطيع ذلك، بسبب قوة الإقطاع بشكله السياسي الحاكم أو بشكله الديني المسيطر على البناء الاجتماعي.

ومن هنا كانت رحلته الروائية في تجسيد رحلة تلك الفئات نحو الحداثة، وصراعها مع الحياة التقليدية، فهو يجعل شخوصها محورية قائدة في الحارة كرمز للوطن، وهذه القيادة تأتي عبر بث خطاباتها، ويتجلى بشكل سياسي خاصة، وهو أمر يتمظهر في حضور شخصية حزب الوفد في الكثير من مواقع هذه الروايات، لكن الحضور يغلب عليه الطابع السياسي بموضوعات تحرير الوطن وتشكيل حداثة لا تبدو واسعة وعميقة.

فالرؤى الدينية تحضر بقوة كذلك، وهي رؤى تقليدية تطرح خطاب الإله المتدخل في كل شيء، في حين تواجه الشخصيات صراعات اجتماعية، تحاول كشف سببياتها التي ترجع إلى تدخل القوى الخارجية في الجسم الوطني، في حين إن هذا الجسم الوطني لا يُحلل وتكشف صراعاته الداخلية العميقة. أو ترجع هذه المشكلات إلى سببيات اجتماعية محدودة كفقدان الأب، بسبب عدم غوص هذا المنهج إلى الصراع الطبقي كجذر للحراك الاجتماعي.

وتعود هذه العملية الفنية إلى سيطرة مؤثرات إيديولوجية قادمة من تلك الفئات الوسطى، التي هي في مرحلة استيراد فكري وتجاري، لم تدخل عملية التصنيع بشكل واسع وعميق، ولهذا تغدو شعارات الحداثة الغربية المجلوبة هي بضاعتها الأساسية في التحويل الفني والسياسي.

وإذا كانت هذه العملية الاستيرادية تبدو بشكل متطرف لدى النهضويين المتغربين، فإن المناضلين ضد الواقع كانوا يدخلون في تحليل البناء العربي الإسلامي – المسيحي، ويكتشفون جذوره ببطء، مثلما يفعل الروائي محفوظ وهو ينتقل من مرحلة الرواية التاريخية ذات القوالب المستوردة، إلى مرحلة اكتشاف الواقع وتحليله.

وتأخذ العملية مدى زمنياً كبيراً لديه، منذ أواخر الثلاثينيات حتى ثورة يوليو 1952 التي توقف عندها عن الكتابة لبضع سنين.

إن مشروع الفئات الوسطى الحرة الليبرالية قد توقف هنا بعد أن كان ينمو خلال العقدين السابقين، ليظهر مشروع مضاد.

إن الأحلام القائمة على نهضة ديمقراطية تبخرت، ولم تتشكل رؤية عميقة للروائي لتلك الفترة المُجهَّضة، بتحليل طابع هذه الفئات الوسطى ومدى ضعف مشروعها وتناقضاته العميقة، على صعيد الواقع والتراث.

وظل مواظباً على الخطوط العريضة لتلك الفترة الديمقراطية الأولية، ولكنه في ظل النظام الوطني العسكري لم يكن قادراً على تحليل تلك الخطوط وبالتالي تعميقها، بل غدت بالنسبة له نموذجاً كان لا بد من تجذيره، بأدواته الديمقراطية، لكن إلى أين؟ وبأي ثقافة سياسية ونظرية؟

لقد توقف عن هذا البحث خلال عقدين من حياة النظام العسكري، متوجهاً إلى نقد هذا النظام بشكل متوارٍ، عائداً إلى الفترة السابقة كحلم، وكنموذج، معرياً جوانب الخطأ الفادحة في النظام، دون أن يجسد جوانبه الإيجابية، فراح يتماهى مع ليبرالية غربية ذات نموذج كامل مجلوب من الغرب.

لقد حدث تضاد مطلق هنا بين الديمقراطية الوفدية والعسكرية الناصرية، فلم تقم الفئات القائدة لكل من التيارين بتشكيل تركيبة متجاوزة لكلٍ من الاستقطابين، فالضباط الشموليون لم يتركوا غيرهم يكون تياراً مستقلاً، والوفد لم يصمد مشكلاً تياره الديمقراطي، مستوعباً الإنجازات الوطنية الجديدة رافضاً تشكلها بأدوات دكتاتورية.

لقد ظهر الوفد بعد رحيل عبد الناصر وهو ديمقراطي تبعي، ذو يافطات ديمقراطية شكلية متيبسة، لم تستطع أن تجدد وعيي الإسلام والعروبة، فعجز التيار في صلب المعمعة عن أن يقف ويتجذّر، وكان الروائي النموذجي المنتمي إليه – أي محفوظ – أكثر صلابة منه، وأكثر بحثاً في الواقع، ولكنه من جهة أخرى، لم يستطع أن يتجاوز الخطوط العريضة لفئته، وهو ما أدى إلى أن تكون أكبر إنجازاته الفنية في مرحلة العسكر، حيث كان الالتهاب والحرقة والأمل والغضب، تشعل أدواته التعبيرية بالبحث عن سبل ذكية لنقد الواقع، فعبر بشكل إيديولوجي فني ضد جوانب السيطرة الشمولية، فازدهرت أدوات الرواية ذات البطل المركزي المعبرة عن الراوي – المؤلف، دون أن يتغلغل في كشف جوانب البنية الأخرى، وحين انزاح ذلك النظام بصورته المتشددة، عاد إلى الشعارات العامة لرؤيته السابقة، دون أن يضفرها بالتحولات التي جرت، ولم تعد ذاته تشعر بتناقض كبير كلي مع النظام ذي الحريات الليبرالية المحدودة.

ولهذا نجد الفلاحين كطبقة كبيرة في مصر لا تحظى بأي تحليل بل حتى ذكر في رواياته، رغم إن العديد من الشخصيات التي لاحظناها وهي تأتي نازفة من الريف، وكذلك العمال المدنيون لا يحضون بحضور، وتتركّز شخوصه وأحداثه في الفئات الوسطى، وخاصة السياسية والوفدية والبيروقراطية الحكومية، حيث تتركّز خبرته الحياتية[110].

2. على مستوى العام الروائي الفني

إن الشخصية المركزية المنتمية للفئات الوسطى ذات البحث عن حل نهضوي لمعضلتي التحرر والتقدم، هي شخصية البؤرة في مشروعه الروائي. بدءاً من الثالوث في (القاهرة الجديدة)، حيث يفوز بالتبئير (محجوب عبد الدايم)، كاشفاً السلبي الذي ينبغي تجاوزه، وهي الطريقة الفنية التي تتيح التركيز على النموذج المركزي والتغلغل فيه، وتصوير الواقع في جانبه الحكومي والغني الفاسد.

إن النموذج المحوري السلبي سيغدو هو النموذج المتطور فنياً والمتصاعد الحضور، ثم سيتعالق مع تحليل اجتماعي تجريبي، فالمرحلة الاجتماعية من رواياته سوف تغنيه بالمادة الحياتية، لكن نموذجيته مصاغة عبر فردية متطرفة، ثم سوف تلتحم بالجانب السلبي أكثر فأكثر، وعبرها سوف يتم رصد الأزمة الاجتماعية من زاويتها الفردية، أو قل من خلال الفردية الوفدية النهضوية، فتكشف الطابع الشمولي أو الفاسد للسلطة، وبعد ذلك سوف يستقل النموذج الفردي المجسد للبطل المأزوم السلبي، ليغدو مركباً في تنويعات فنية أخرى، كالبحث الفلسفي الوجودي كما جرى في روايتي (الطريق) و(الشحاذ)، أو في البحث الاجتماعي ذي المنسوب النقدي العميق أو المحدود.

لكن هذه الطريقة لا تتيح ملحمية الصراع، ولا كشف طرق الشخصيات الإيجابية في تحويل الواقع، وبالتالي لا يجري التعرف على تضادات الواقع في مختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية خاصة.

وعدم فعل ذلك يكرس النمطية في تحول نموذج الشخصية المركزية إلى أداة تعكس آراء المؤلف بشكل سلبي.

وهو أمر لم تنفيه الثلاثية بضخامة صفحاتها وشخوصها وأحداثها، فهي تتحوّل إلى نموذج موسع من القاهرة الجديدة، على الرغم من دخولها إلى تيارات الفئات الوسطى الواسعة: إخوان مسلمون، وماركسيون وغيرهم.

إن الشخصية المحورية المأزومة في بناء نثري – شعري قصير مكثف هي النمط السائد في أعماله، التي تتّسم بالعمق والتوتر والثراء الدلالي، بدءاً باللص والكلاب مرراً بجميع روايات المرحلة الناصرية. ونستطيع أن نعتبر (أولاد حارتنا) هي بهذا التركيب الفني، رغم الاتساع الكمي، فكل شخصية محورية تعيش بذاتها، معبرة عن نموذج الشخصية المركزية، ولكنه نموذج هنا في حالة فعل وتغيير، دون أن يقود هذا الفعل إلى توسع التحليل في بنية الحارة الاجتماعية، ولهذا تغدو الشخوص متماثلة نوعياً ومكررة.

إن نموذج الشخصية المحورية المأزومة يقارب وعي الراوي – المؤلف، فأغلب هذه النماذج هي مستوى تعبيري لوعي الراوي، وحين يتشكّل هذا التركيب للبطل المأزوم ويغدو هو محور الرواية فهذا يوهج البناء الروائي، أما إذا تشكّلت رواية الشخوص الكثيرة وبدون وجود مثل هذا البطل المحوري المأزوم فإن البناء الروائي لا يغدو غنياً بدلالاته، ولا مثيراً، كـ (حكايات حارتنا) و(حديث الصباح والمساء) و(الكرنك)، وغيرها من الروايات العديدة التي تفتقد تلك البؤرة المتوهجة.

إنها تتحوّل إلى مجموعة من السرديات حول مجموعة من الشخوص، ذات المنحى العادي.

وسبب عدم تفجر رواية (العائش في الحقيقة) بذلك التنور الذي تفجر في روايات المرحلة الفلسفية، هو عدم تحول إخناتون إلى بطل محوري مأزوم على غرار سعيد مهران أو عيسى الدباغ وغيرهما من شخوص الرواية – القصيدة. إن رواية (العائش في الحقيقة) تتحوّل إلى أحاديث عنه، لكنه لم يتقدم هو إلى البؤرة الملتهبة لكي يعصف بالتصوير الانعكاسي البسيط، ويقوم بإعادة تشكيل الواقع عبر تدخل الخيال الخلاق إلى الواقع الخام، وبالتالي ينتقل القص من التسجيلية إلى الرواية.

إن استخدام الرواية – القصيدة الوسائل التعبيرية في بناء واقعي، مثل الأحلام، والشعر، والمونولوجات، والكوابيس، والرموز، تقوم بتموّج للصورة الانعكاسية المباشرة، فتعطيها مجموعة من الدلالات وتتيح مجموعة من القراءات، لكنها تتمحور حول عذاب البطل من النظام الشمولي، أو عذاب الأبطال كما يحدث في (ثرثرة فوق النيل).

إن هذا ما حجّم الوصف الخارجي للأشياء والشخصيات، وجعل الوصف مقدمة صغيرة للدخول إلى الذات المحورية، فتتحوّل الشخوص الأخرى إلى شكل لأزمة الشخصية المحورية، مثل إن الشيخ الجنيدي هو شكل لأزمة سعيد مهران، فالدين الذي هو الملاذ غدا أداة تجهيل أو تغييب أو قمع من قبل النظام.

أو كحلم صابر سيد سيد الرحيمي في (الطريق) بأبيه وقيام أبيه بتمزيق صورته، أو كثرة أحلام صابر في الفندق الذي يشبه القفص.

أو كأحلام عمر الحمزاوي في الثلث الأخير من الرواية بابنه الوليد الراكض وهو يدمج بالمناضل (عثمان خليل).

أو عبر استخدام كوابيس اليقظة كالحضور المرضي للشحاذ المشوه والمجرم السابق في (الطريق) في العديد من اللحظات العادية وفي لحظة متوترة رهيبة هي اصطدامه بصابر بعد تنفيذ جريمته، وهو حضور ترميزي عن وجود صابر نفسه الذي يغيب منه العمل ويتجسد فيه التسول.

وهذا الحضور الواسع للترميز يتشكل كذلك عبر تغيير طبيعة اللغة، التي تتموج وتمتلئ بالصور والكثافة وهي كلها تقربها من بنية القصيدة دون أن تكونها.

لكن بنية الرواية – القصيدة هي تجسيد لأزمة وعي الفئات الوسطى الليبرالية، كما لاحظنا من ضمور رواية محفوظ عن التحليل الصراعي الطبقي الموسع، وتغييب القوى الاجتماعية الأكثر معاناة، وتمظهرها في مثقفي تلك الفئات، فتغدو الرواية المكثفة، المركزة على الأنا الفردية لهؤلاء، لا تشتغل بأدوات التحليل الفنية الموسعة، التي تحتاج إلى تغلغل في الصراعات الاجتماعية والروحية الكبيرة، وحين تخرج رواية محفوظ إلى هذه الأنا الاجتماعية الواسعة، فإن البنية الفنية تصاب بالترهل والضعف لأنها لا تقرأها قراءة صراعية.

أما ما يبدو بخلاف ذلك في (ملحمة الحرافيش) فهي تستمد من الحارة الشعبية صراعاتها وملحميتها، وهي تتداح من الفئات الوسطى إلى الشارع، لكن يظل الشارع بلا فعل حقيقي وتاريخي، وتبقى الفعالية لدى الفئات الوسطى، عبر (الفتوات) الذين هم شكل رمزي للمثقفين والسياسيين والحكام.

وتغدو عملية التتالي لهؤلاء الفتوات عملية تفسخ في السلطات المتعدّدة، ويمكن النظر لنماذج التفسخ باعتبارها نموذجاً واحداً، أو هي تكرار سلبي بخلاف تكرارية أبطال (أولاد حارتنا) العظماء، ولهذا فإن العلاقة النضالية التحويلية هي مسألة مفقودة في مثل هذه الرواية التي تقوم على فعالية الفئات الوسطى، لكن يغدو التحويل حلماً مؤجلاً أو انتفاضة أخيرة دون تصوير ومتابعة كما حدث في نهاية رواية (السمان والخريف).

3. على مستوى العام الفني الفلسفي

إذن كان نجيب محفوظ أبرز المعارضين الحاضرين في زمن الحكم الوطني العسكري، ومعارضته تتقدم على مسرح الكلمة المسلط عليها كشافات النظام بقوة، ومن هاجس المعارضة تولد الفن الفلسفي للرواية، بدءً من (اللص والكلاب) و(أولاد حارتنا) وانتهاءً بالحرافيش، فهذا الهاجس هو مجموعة من المشاعر الغاضبة والساخرة والمعجبة، التي تتوجّه لنقد النظام وتجاوزه في زمن المدح الصاخب له. لكن هذا النقد يتوجّه لديه إلى استعادة المثل الليبرالية للوفد، ومن هنا حين عادت تلك الليبرالية بشكل مموه في نظام شمولي للسادات فقد محفوظ تلك المعارضة الملتهبة التي غذت أعماله (الفلسفية). فراح الشكل يناور في صيغ متعدّدة من التسجيلية المباشرة اللافنية مثل (الكرنك) إلى الرواية القاموسية التي تضع الشخصيات الكثيرة بقاموس أبجدي مثل رواية (أحاديث الصباح والمساء)، فنبض المعارضة المهيج للتحدي والصور والشعر توارى مع التوافق مع نظام ذي مسحة ليبرالية زائفة.

فمثلاً لم يهتم محفوظ بأهمية القطاع العام وأهمية بقائه ولعبه دوراً محورياً للاقتصاد، دون أن يعني ذلك العودة للقمع، فهذه الجدلية مفقودة هنا، فصارت وجهة نظره العامة تتمحور في نقيضين غير قابلين للتداخل، فأما مجتمع ليبرالي وأما مجتمع شمولي، وبالتالي فإن النظر للمجتمع ذي المسحة الليبرالية الزائفة والتوافق معه، عطل لغة المعارضة وقلل الوهج الفني الحافر في تناقضات المجتمع الذي لم يعرف محفوظ سيرورته العميقة، وأخذه بشكل وطني كلي.

إن غياب الصراع الطبقي في الروايات الاجتماعية الأولى مثل (بداية ونهاية) و(زقاق المدق) على سبيل المثال، هو تعبير عن عدم فهم قانونية البناء الاجتماعي، فهو إذ يعيد الخلل الاجتماعي لعوامل ثانوية، كان يخضع المادة لمخطط قبلي يشكله قبل صنع الرواية، ثم يجسده، فيحول أنانية حسنين وأخته إلى أنانية في ذاتها، وليس إلى شبكة علاقات اجتماعية تكرس الأنانية بحكم النظام الاجتماعي، ومن هنا فهي تجمد فاعلية الأبطال في وجودهم (القدري)، وهو قدر البنية الاجتماعية غير المفهومة وغير المدرَكة قوانينها.

كما أن المخططات المسبقة للروايات في ضوء غياب فهم قوانين التطور والصراع الاجتماعية تؤدي إلى تلقائية العرض والعفوية واستقبال المؤثرات الدينية المحافظة واللغة الأخلاقية المثالية، فالدين يلعب في (زقاق المدق) دور المظلة المقحمة، وهو فهم ديني محافظ من الناحية الفكرية، ويعطي فكرة الإله حق التدخل في الطبيعة والمجتمع بصورة شاملة، فلم يصل هنا إلى فكرة الإله غير المتدخل وكون الطبيعة والمجتمع لهما سببياتهما المستقلة.

وبعدئذ ينقلب على فكرة الإله عموماً ويجعلها كمجرد لعبة اجتماعية أو مؤامرة، وذلك في رواية (أولاد حارتنا)، ويغدو التمثيل الكاريكاتيري لها، ووضعها على جسم الحارة المصرية المعاصرة، تنميطاً متناقضاً وهو عدم فهم لفكرة الإله فلسفياً، وذلك يتجلى في التشيئية لفكرة الإله، والتجسيم والتجسيد البشري لها.

لكنه بعد ذلك يعيد فكرة الإله إلى تنميطها المحافظ، وقد رأينا كيف كان عامر وجدي في (ميرامار) يتحدث دينياً، ففكرة الإله غدت مرة أخرى متدخلة في العمليات الاجتماعية بشكل مباشر، رغم إن هذه الرواية تتجه لكشف السببيات السياسية لخلل النظام.

إن عدم فهم فكرة الإله، وطبيعة النظام، هما شكلان لعدم فهم قوانين التطور العامة التاريخية، فالمجتمع العربي غير محدّد علمياً، بكونه مجتمع ما قبل رأسمالي، يسيطر عليه الإقطاع السياسي والإقطاع الديني، عبر سيطرتهما المشتركة على جهاز الدولة، وأساسيات البناء الاجتماعي، ورأسمالية الدولة التي تشكلها هذه الأنظمة مسيطر عليها من قبلهما، وتتعرض لنخر وبيروقراطية مهلكة، وتجد الفئات الوسطى نفسها تابعة لهذين الوجهين من الإقطاع. عاجزة عن تشكيل ثقافة ديمقراطية عميقة تنقل المجتمع إلى الحداثة، فلا بد لها من نقض وجودهما الشمولي فتتجلى ديمقراطية الحكم وعقلانية الدين.

وهكذا فإن فكرة الإله المتدخل في كل شيء تتوافق مع مجتمع دكتاتوري لا تلعب فيه الفئات الوسطى دوراً مهماً، وهذه الفكرة تتفاقم مع تحول الدولة إلى آلة هائلة مسيطرة على كل شيء كما في النظام العسكري الشمولي، في حين إن فكرة الدين الديمقراطي بحاجة إلى إعادة إنتاج الثقافة بشكل مغاير، وتشكيل ديمقراطية السلطة وتوسع الفئات الوسطى الخ..

إن ما فعله محفوظ هو نقد للشمولية دون أن يتقصى آثارها في الدين والحكم والاقتصاد، عبر موقف ليبرالي محدود، أخذ هذا الموقف بعد عودة قوى اليمين للسلطة أن تراخى ولم يستطع إنتاج نفس القمم الروائية السابقة.

إن محفوظ حين ينتقد النظام الناصري لا يكاد أن يجد فيه شيئاً إيجابياً من حيث تمثيل الشخوص، فنجد (سرحان البحيري) رمز هذا النظام في الرواية كتلة كلية من الفساد والظلام، في حين يبدو عامر وجدي رمز الوفد كتلة كلية من النور، وهذا المنهج غير الجدلي، الذي تتجلى فيه الأشياء أما أسود وأما أبيض يقود إلى تعميمات غير موضوعية، ويتجسد كل ذلك في البطل المأزوم المضاد للنظام، وفي بنية الرواية – القصيدة، وعدم نمو الأنواع الأخرى من الراوية، ولهذا فإن الرواية تتوقف عن التوجه نحو الملحمة، حيث تتطلب الملحمة رؤية فلسفية أكثر تركيباً، وإلى التوجه لمختلف جوانب البنية الاجتماعية تحليلاً ونقداً، بحيث تتكشف القوى الاجتماعية القادرة على تجاوز النظام الوطني العسكري إلى نظام شعبي ديمقراطي.

ولهذا تحدث لدى محفوظ الترميزات العامة، كتحويل زهرة في نفس الرواية إلى نموذج نوراني كمريم العذراء، وهذه الترميزات رغم أهميتها الفنية إلا أنها تمثل تعويضاً عن نقص في البنية الفنية، التي لجأت للرموز التعميمية بسبب غياب التحليل الموسع للواقع.

إن وعي محفوظ يتشكل بصورة تأملية، فتظهر الأبنية الفنية من هذا التأمل المنقطع عن الممارسة النضالية في الحياة، وعبر لغة ديمقراطية ذات بعد سياسي، فلا تستطيع كسر الشعارية وكشف جوانب مغايرة من ثراء الواقع، فتعطي أكبر زخمها الفني في لحظة مقاومتها للشمولية بتلك الأدوات السابقة الذكر، ثم تنقطع عن كشف تعقيدات الواقع، وتنقطع عن تعريته بذات الأدوات التعبيرية، لأن تلك الأدوات التعبيرية المجسدة في بنية الرواية – القصيدة، لا تنفع لتحليل اضطرابات الواقع بعد رحيل عبد الناصر، وتحتاج إلى رواية ملحمية تكشف صراعات القوى الاجتماعية، لكن بنية الرواية – القصيدة تظهر بشكل اجتماعي صرف كما في رواية (حضرة المحترم) وقد شحبت الأدوات الأكثر توهجاً فيها، لأن مدى الصراع في البطل المأزوم صار شديد الذاتية.

لقد توقفت الرواية (الفلسفية) عند المرحلة الناصرية، مقتصرة إلى فلسفة تجريدية عامة، حيث وجدنا في رواية (الطريق) مثلاً عمليات التضاد الكلية بين السماء والأرض، بين الخير والشر، لتغدو هذه مفصولة عن عملية التحليل الاجتماعية التي جرت في (ميرامار) مثلاً، والتي ربطت الشر والخير بقوى اجتماعية متصارعة في حيز محدود، وهذا ما أوقف تطور الفلسفة في الأعمال التالية، التي كانت بحاجة لدمج بين الجانبين الفلسفي التجريدي، والصراعي الاجتماعي نحو جوانب أكثر عمقاً للبناء الاجتماعي والفكري.

صدر للمؤلف

أولاً – القصة القصيرة:

* صدرت له أول مجموعة قصصية سنة 1975 عن دار الغد بالبحرين.
- الرمل والياسمين، قصص قصيرة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1982.
- يوم قائظ، دار الفارابي بيروت، 1984.
- سهرة، المركز الثقافي العربي، 1994.
- دهشة الساحر، دار الحوار، حلب، 1997.
- جنون النخيل، دار شرقيات، القاهرة، 1998.
- سيد الضريح، وكالة الصحافة العربية، مصر، 2003.

ثانياً – الأعمال الروائية:

- اللآلئ، دار الفارابي، بيروت، 1981.
- القرصان والمدينة، دار الفارابي، بيروت، 1982.
- الهيرات، رواية، دار الفارابي، بيروت، 1983.
- أغنية الماء والنار، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1989.
- الضباب، دار الحوار، حلب، 1994.
- نشيد البحر، المركز الثقافي العربي، 1994. طبعة ثانية في الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، عدد 71، أكتوبر، 2003.
- الينابيع، جزء أول، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 1998.
- الينابيع، جزء ثان، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2000.
- الأقلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- ساعة ظهور الأشباح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- الأعمال الروائية غير الكاملة، الجزء الأول: اللآلئ، القرصان والمدينة، الهيرات، أغنية الماء والنار، طبعة تجديدية للروايات الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 2004.

ثالثاً – الدراسات النقدية والفكرية:

- الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي، دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- الاتجاهات المثالية في الفلسفية العربية الإسلامية، صدر الجزء الأول والثاني معاً بمجلد واحد، في ستمائة صفحة، وهو يعتبر العمل الفكري الكبير للكاتب، ويعرض فيه المقدمات الفكرية والاجتماعية لظهور الإسلام والفلسفة العربية، وهو صادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 2005.
- الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الثالث، وهو يتناول تشكل الفلسفة العربية عند أبرز ممثليها من الفارابي حتى ابن رشد.
- الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الرابع تحت الطبع، وهو يتناول تكون الفلسفة العربية الحديثة في مصر خاصة والبلدان العربية عامة، منذ الإمام محمد عبده وبقية النهضويين والمجددين ووقوفاً عند زكي نجيب محمود ويوسف كرم وغيرهما من منتجي الخطابات الفلسفية العربية المعاصرة.

انتهى

---

[1] تطور الرواية العربية في مصر، د. عبد المحسن بدر، ص 404.

[2] من كتاب (القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث)، د. مصطفى علي، ص 165–169، دار المعارف.

[3] قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، تأليف نبيل راغب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ص 12-14.
[4] رواية عبث الأقدار، مكتبة مصر، ص 6.
[5] المصدر السابق، ص 9.
[6] مصر القديمة، تأليف جيمس بيكي، ترجمة نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، ص 15-16.
[7] رواية رادوبيس، مكتبة مصر، لا رقم للطبعة، ص 127.
[8] زقاق المدق، مكتبة مصر، صدرت سنة 1947، ص 5.
[9] المصدر السابق، ص 6.
[10] المصدر السابق، ص 15-17.
[11] المصدر السابق، ص 26.
[12] المصدر السابق، ص 273.
[13] بداية ونهاية، مطبعة مكتبة مصر، صدرت سنة 1949، ص 13.
[14] المصدر السابق، ص 125.
[15] المصدر السابق، ص 67.
[16] المصدر السابق، ص 168.
[17] المصدر السابق، ص 71.
[18] (فمأساة محجوب عبد الدايم تبدأ مع شلل الأب، ومأساة أحمد عاكف تبدأ مع فصل أبيه من العمل، وأما مأساة حميدة فقد كانت أعنف بسبب انعدام وجود الوالدين، وكذلك أسرة "بداية ونهاية" التي تبدأ مأساتها بعد موت الأب)، من كتاب "الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ"، الدكتور العربي حسن درويش، مكتبة النهضة المصرية، ص 52.
[19] المصدر السابق، ص 199.
[20] اللص والكلاب، مكتبة مصر، ص 8.
[21] المصدر السابق، ص 11.
[22] المصدر السابق، ص 12.
[23] المصدر السابق ص 12-13.
[24] المصدر السابق، ص 17.
[25] المصدر السابق، ص 18.
[26] المصدر السابق، ص 21.
[27] المصدر السابق، ص 123.
[28] المصدر السابق، ص 65.
[29] المصدر السابق، ص 99.
[30] المصدر السابق، ص 78.
[31] رواية أولاد حارتنا، دار الآداب، ط 9، ص 5.
[32] المصدر السابق، ص 5.
[33] المصدر السابق، ص 11.
[34] المصدر السابق، ص 11.
[35] المصدر السابق، ص 12.
[36] المصدر السابق، ص 115.
[37] المصدر السابق، ص 144.
[38] هذا التأريخ التوراتي عن الألوهية سوف يستبدله محفوظ بعرض آخر في رواية (العائش في الحقيقة) التي سوف تصدر بعد عقدين من السنوات.
[39] أولا حارتنا، ص 116-117.
[40] المصدر السابق، ص 451.
[41] المصدر السابق، ص 457.
[42] المصدر السابق، ص 552.
[43] السمان والخريف، مطبعة مكتبة مصر، بدون تحديد للطبعة والتاريخ، ص 6.
[44] المصدر السابق، ص 10.

[45] المصدر السابق، ص 11.
[46] المصدر السابق، ص 18.
[47] المصدر السابق، ص 45.
[48] المصدر السابق، ص 45.
[49] المصدر السابق، ص 56.
[50] المصدر السابق، ص 124.
[51] المصدر السابق، ص 154.
[52] رواية الطريق، مكتبة مصر، دون ذكر للطبعة وتاريخها، ص 6.
[53] المصدر السابق، ص 5.
[54] المصدر السابق، ص 10.
[55] المصدر السابق، ص 11.
[56] المصدر السابق ص 12.
[57] المصدر السابق ص 12.
[58] المصدر السابق، ص 37.
[59] رواية الشحاذ، مكتبة مصر، ص 5.
[60] المصدر السابق، ص 45-46.
[61] المصدر السابق، ص 8.
[62] المصدر السابق ص 23.
[63] المصدر السابق، ص 162.
[64] المصدر السابق، ص 20.
[65] المصدر السابق، ص 35.
[66] المصدر السابق، ص 41.
[67] المصدر السابق، ص 154.
[68] المصدر السابق، ص 136.
[69] المصدر السابق، ص 143.
[70] رواية الحرافيش، مكتبة مصر، ص 487.
[71] المصدر السابق، ص 445.
[72] المصدر السابق، ص 407.
[73] المصدر السابق، ص 322.
[74] المصدر السابق، ص 445.
[75] رواية ميرامار، مكتبة مصر، صدرت سنة 1967، ص 18.
[76] المصدر السابق، ص 20.
[77] المصدر السابق، ص 20.
[78] المصدر السابق، ص 31.
[79] المصدر السابق، ص 33.
[80] راجع الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.
[81] رواية ميرامار، ص 210.
[82] أمام العرش، مكتبة مصر، أول طبعة سنة 1983، ص 24.
[83] المصدر السابق، ص 186.
[84] المصدر السابق، ص 190.
[85] المصدر السابق، ص 197.
[86] المصدر السابق، ص 198.
[87] المصدر السابق، ص 198.
[88] رواية (حضرة المحترم)، مكتبة مصر، صدرت سنة 1975، ص 5.
[89] المصدر السابق، ص 7.

[90] المصدر السابق، ص 22.
[91] المصدر السابق، ص 25.
[92] المصدر السابق، ص 38.
[93] المصدر السابق، ص 36.
[94] المصدر السابق، ص 43.
[95] المصدر السابق، ص 159.
[96] رواية قلب الليل، مكتبة مصر، صدرت سنة 1975، ص 20.
[97] رواية العائش في الحقيقة، مكتبة مصر، 1985، ص 3.
[98] المصدر السابق، ص 10.
[99] المصدر السابق، ص 11.
[100] المصدر السابق، ص 11.
[101] راجع بهذا الصدد الموسوعة التي كتبها سيد محمود القمني عن إخناتون بعنوان: النبي موسى وآخر أيام تل العمارنة في أربعة أجزاء، المركز المصري لبحوث الحضارة.
[102] راجع دراستنا المعنونة باسم (الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية)، الجزء الأول، الفصل الأول: تطور الوعي الديني في المشرق القديم، ص 29، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
[103] رواية العائش..، ص 27.
[104] المصدر السابق، ص 90.
[105] المصدر السابق، ص 93.
[106] رواية (باقي من الزمن ساعة)، مكتبة مصر، ص 12-13.
[107] المصدر السابق، ص 55.
[108] المصدر السابق، ص 56.
[109] المصدر السابق، ص 127-128.
[110] ".. أما في (حب تحت المطر) و(الكرنك) فيطرح رؤى جزئية، بل مواقف تحدّدها الأحداث المرحلية فلم يترو وإنما دفع رؤاه دفعة واحدة"، الاتجاه التعبيري، مصدر سابق، ص 65-66.